Artifizialität und Agon

Poetologien des Wi(e)derdichtens
im höfischen Roman
des 12. und 13. Jahrhunderts

Jan Stellmann

ANDERE ÄSTHETIK

STUDIEN

DE GRUYTER

Jan Stellmann

ARTIFIZIALITÄT UND AGON

ANDERE ÄSTHETIK

STUDIEN 3

Schriftenreihe des SFB 1391

Jan Stellmann

ARTIFIZIALITÄT UND AGON

Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

ISBN 978-3-11-069266-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-071995-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072000-6
ISSN 2749-652X
e-ISSN 2749-6538
DOI https://doi.org/10.1515/9783110719956



Library of Congress Control Number: 2022941129

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund
Einbandabbildung: Sängerkrieg auf der Wartburg (Ausschnitt), in: Große Heidelberger
Liederhandschrift (Codex Manesse), ca. 1300–1340, Zürich, Deckfarben auf Pergament,
35,5 × 25 cm (Seite), Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 848, fol. 219^{v}.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Vorwort

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete Fassung meiner 2019 an der Philosophischen Fakultät der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereichten und 2020 mit dem Promotionspreis der Universität ausgezeichneten Dissertation. Beim Schreiben der Arbeit bin ich von vielen Menschen unterstützt worden. Mein größter und herzlichster Dank gilt Annette Gerok-Reiter, die meine Forschungen von Anfang an mit Wohlwollen, Scharfsinn und Geduld begleitet sowie durch ihr dezidiertes Interesse, durch eine intensive Auseinandersetzung mit meinen Thesen und durch präzise Lektüren gefördert hat. Herzlich danke ich Volker Leppin, der als Zweitbetreuer auf eine Argumentation ohne Umwege gedrungen und die enorme Fülle seiner Kenntnisse großzügig geteilt hat, sowie Anna Mühlherr, die mir im Drittgutachten viele weiterführende Hinweise und darüber hinaus vielfältige intellektuelle Anregungen gegeben hat. Allen dreien danke ich für die Freiräume, die sie mir gelassen haben, und das damit verbundene Vertrauen. Klaus Ridder und Dietmar Till danke ich sehr für ihr Mitwirken am Promotionskolloquium als Mitglieder der Prüfungskommission, Klaus Ridder außerdem für fachliche Hinweise und guten Rat. Eine Zeitlang hat Markus Thome meine Arbeit als Drittbetreuer begleitet, wofür ich ihm sehr dankbar bin. Ferner möchte ich mich bei einer Reihe von Forschenden bedanken, die mich beim Kaffee, auf dem Flur, am Telefon oder bei Veranstaltungen durch ihr Interesse und ihren Zuspruch unterstützt haben: Sarah Dessì Schmid, Eckart Goebel, Sandra Linden, Anna Pawlak, Jörg Robert, Justin Vollmann und Anja Wolkenhauer. Schließlich danke ich Udo Friedrich dafür, dass er mein Interesse an der mittelalterlichen Literatur und ihrer Poetik geweckt hat.

Für die großzügige ideelle und materielle Förderung bin ich dem Tübinger Graduiertenkolleg 1662 „Religiöses Wissen im vormodernen Europa“ sehr dankbar, in dem ich von 2014 bis 2017 drei lehrreiche und von entschiedener Kollegialität geprägte Jahre verbringen konnte. Zusätzlich zu den dortigen Gelegenheiten des Austauschs hatte ich die Möglichkeit, meine Überlegungen im Promotionsverbund „Die andere Ästhetik“, im Tübinger Mediävistischen Oberseminar, im „Nachwuchsforum“ und im „Brackweder Arbeitskreis für Mittelalterforschung“ sowie im Rahmen von Vorträgen und Tagungen in Frankfurt am Main, Heidelberg, Jena, München, Rom und Tübingen zur Diskussion zu stellen. Allen, die mit mir diskutiert, mich kritisiert und mich bestärkt haben, danke ich sehr. Für zahlreiche gemeinsame Lektüren und anregende Gespräche möchte ich den Mitgliedern des Tübinger Gesprächskreises „Höfische Ästhetik“ und späteren Arbeitskreises „Allegorie/n im Mittelalter“ ganz herzlich danken: Justin Vollmann, Claire Ebert-Janka, Lucas Eigel, Nicolas Huss, Daria Jansen, Anna Mühlherr und Ann-Kathrin Olbert.

Stefan Zauner von der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen bin ich für seine unkomplizierte Hilfsbereitschaft in allen Angelegenheiten des Promotionsver-

fahrens zu Dank verpflichtet. Christine Henschel und Kathleen Prüfer vom De Gruyter Verlag sowie Susanne Borgards, Sarah Döser und Sabrina Strohbach vom Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik* danke ich für ihre Unterstützung dabei, aus der Dissertation ein Buch zu machen. Für ihr immer offenes Ohr und viele freundliche Worte bedanke ich mich bei Maja Kröner und Christine Ruppert.

Sehr herzlich möchte ich den Kolleg:innen und Freund:innen danken, insbesondere Gudrun Bamberger, Patrizia Barton, Ulrich Barton, Alexandra Becker, Anna Chalupa-Albrecht, Marion Darilek, Lucas Eigel, Sebastian Freiseis, Nina Holzschuh, Hendrik Kruse, Sophie Marshall, Moritz Strohschneider, Isabell Väth, Daniela Wagner und Maximilian Wick – für ernste wie heitere Gespräche, gesellige Kaffee- und Mittagspausen, genaue Lektüren, gemeinsame Tagungen, fröhliche Abende und überhaupt für die schöne Zeit.

Lenchen, Birgitt, Uwe, Anneliese, Holger, Ingrid und Heiko, der wenige Monate vor der Fertigstellung der Dissertation verstorben ist, bin ich von Herzen dankbar dafür, dass sie mich jederzeit und in jeder Hinsicht so großzügig wie rückhaltlos unterstützt haben. Für maßgebliche Einsichten und das große Vergnügen gemeinsamen Nachdenkens bin ich meiner wichtigsten Gesprächspartnerin und Ratgeberin, der leidenschaftlichen Philologin Corinna Sauter, zutiefst dankbar. Ihr und Ada danke ich für unser liebevolles gemeinsames Leben, ihnen ist das Buch gewidmet.

Tübingen, 15. Mai 2022
Jan Stellmann

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5

1 Einleitung 11
1.1 Problemstellung 11
1.2 Wiedererzählen – Materia oder Artificium 13
1.3 Rewriting – Inventio und Imitatio 24
1.4 Artifizialität und Agon – Poiesis als Praxis 30
1.5 Paradigmen der Poetik und Poetologie 40
1.6 Wi(e)derdichten. Zum Gang der Untersuchung 42

2 Poetik des Wi(e)derdichtens – von Horaz zu Galfrid von Vinsauf 45
2.1 Vorüberlegungen 45
2.2 Die Etablierung der Poetik des Wi(e)derdichtens in der *Ars poetica* des Horaz und ihren Kommentaren 52
2.2.1 Brief, Lehre, Gedicht. Poetik als Praxis 56
2.2.2 Das Gewicht und die Wahl der Materia 73
2.2.3 Wiederdichten als Widerdichten 86
2.3 Vergils Poetologie des Wi(e)derdichtens im Dialog. Die *Saturnalia* des Macrobius 109
2.4 Die Poetik des Wi(e)derdichtens im Grammatikunterricht 117
2.5 Die originelle Renovation der Poetik des Wi(e)derdichtens in der *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf 127
2.5.1 Ambivalenzen des Anfangs. Die Herübernahme des Horaz in die Widmung 129
2.5.2 Bauen, um zu dienen. Funktionalität der Kunst für das höfische Zeremoniell 135
2.5.3 Der *cursus* der Poetik als höfischer Praxis 148
2.5.4 Die Natur der Herrin Materia und ihr Auftritt am Hof als Zweck der Kunst 160

3 Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman 173
3.1 Vorüberlegungen 173
3.2 Über Herkules hinaus. Inventio, Imitatio und Agon zwischen Latein und Volkssprache 175

3.3 Wi(e)derdichten mit Horaz in deutscher Erzähldichtung des 12. und 13. Jahrhunderts 188
3.3.1 Die Materia im Fokus. Wiederdichten im Dienst des Stoffs 190
3.3.2 Nach der Regel dichten. Artifizialität als Grundprinzip der Materia-Bearbeitung 198
3.3.3 Die Materia gewichten. Qual der Wahl und originelle Inventio 211
3.3.4 Ordo-Originalität. Der *ordo artificialis* und die Aneignung des Stoffs 214
3.4 Fallstudien zum Wi(e)derdichten. Originalität durch Praktiken agonaler Imitatio 225
3.4.1 Die Findung des Agons. Chrétiens von Troyes *Erec et Enide* 226
3.4.2 Aneignung der Apokryphe. Konrads von Fußesbrunnen *Kindheit Jesu* 228
3.4.3 Agon mit dem Finder. Wolframs von Eschenbach *Parzival* 233
3.4.4 Die Materia *rehte* lesen. Gottfrieds von Straßburg *Tristan* 236
3.4.5 Das fünfte Rad am Wagen? Herborts von Fritzlar *Liet von Troye* 242
3.4.6 *unsanfte mac genôzen*. Wolframs von Eschenbach *Willehalm* 268
3.4.7 Originalität durch Kompilation. Rudolfs von Ems *Alexander* 273
3.4.8 Innovative Inventio der Willehalm-Materia. Ulrichs von dem Türlin *Arabel* 279
3.4.9 *allen maeren ein her*. Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg* 284

4 Metaphoriken des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman 301
4.1 Vorüberlegungen 301
4.2 Schmiedemetaphorik. Materialität der Dichtung zwischen Überarbeitung und Überbietung 313
4.2.1 Materia-Transformation in der Schmiede (*Wigalois*, *Rennewart* und *Lohengrin*) 315
4.2.2 Materia-Lob und Fassungswertlosigkeit. Wolframs Goldschmiedemetapher im *Parzival*-Prolog 320
4.2.3 Echte Edelsteine und glänzende Imitatio. Materiale Inventio in Heinrichs von dem Türlin *Diu Crône* 323
4.2.4 Marienlob ohne Artifizialität und Agon. Konrads von Würzburg *Goldene Schmiede* 336
4.3 Hausbaumetaphorik. Ordnung im Voraus und agonale Inventio 339
4.3.1 Bauen – Ordnung stiften – Überragen 340
4.3.2 Aneignende Inventio. *Der Welsche Gast* Thomasins von Zerklaere 355

4.3.3 Wolfram weiterbauen. Albrechts *Verfasserfragment* zum *Jüngeren Titurel* 365
4.3.4 Inventio als geistige Konzeption. Ulrichs von Etzenbach *Alexander* 373
4.4 Textilmetaphorik. Das Gewand der Materia in der Praxis 389
4.4.1 Vom Himmelszelt der Kosmologie zum Wettstreit am Webstuhl 391
4.4.2 *Parrieren* und *undersnîden*. Agonale Stoff-Descriptio (Veldeke – Hartmann – Wolfram) 396
4.4.3 Auftritt der Tristan-Materia im höfischen Kleid. Gottfrieds von Straßburg Literaturexkurs 402
4.4.4 Zu Gast mit Galfrid. Die Investitur und der Empfang der Materia 436
4.5 Pfropfmetaphorik. Imitative Veredlung und aufsitzender Agon 438
4.5.1 Gottfrieds Einsetzung 440
4.5.2 Rudolfs Fortsetzung 466
4.5.3 Heinrichs Beisetzung 472

5 Fazit 481

Literaturverzeichnis 491
Biblische Bücher 491
Primärliteratur 491
Sekundärliteratur 502

Autoren- und Werkeregister 559

1 Einleitung

1.1 Problemstellung

Im 12. Jahrhundert wird zunächst in Frankreich und bald darauf in Deutschland erstmals in nennenswertem Umfang volkssprachige Dichtung verschriftlicht, die sich anders als in den Jahrhunderten davor nicht vorrangig mit geistlichen Themen beschäftigt. Stattdessen stellt die neue Literatur das weltliche Thema des Höfischen ins Zentrum, das Leben, Lieben und Streiten am Hof.[1] Die Frage nach den poetologischen Bedingungen und Reflexionen dieser neuen höfischen Literatur beschäftigt die Forschung seit langem.[2] Die vorliegende Studie fokussiert innerhalb der höfischen Literatur die erzählende Dichtung und spitzt jene Frage zu auf die Relationierung der Anteile des ‚Eigenen' und des ‚Anderen' an der neuen Literatur. Diese Zuspitzung ergibt sich aus der doppelten Fundierung der höfischen Literatur. Zum einen verweist das Thema des Höfischen auf den ‚Sitz im Leben', auf den Adel, der die höfische Literatur fördert, rahmt und rezipiert,[3] sowie auf den Klerus, der materielle, technische und Wissensressourcen der dominanten lateinischen Schrift- und literarischen Kultur beisteuert.[4] Zum anderen wird das Höfische, das die Dichtungen ideell überwölbt, getragen von Stoffen und Verfahren, die aus bretonischen Erzähltraditionen sowie aus der lateinischen antiken Literatur, Mythologie und Rhetorik einerseits,[5] der Bibel und der geistlichen, etwa legendarischen Literatur andererseits stammen.[6] Für den mittelhochdeutschen höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts, den hauptsächlichen Gegenstand der vorliegenden Studie, kommt zentral die Abhängigkeit von französischen Mustern und Quellen hinzu.[7] Stoffe und Formen werden dabei nicht unverändert übernommen, sondern an

1 Vgl. Schulze 2002; Bumke 2008.

2 Vgl. Brinkmann 1928; Boesch 1936; Tschirch 1966; Köhler 1970; Wehrli 1984; Haug 1992; Kiening 2003; Glauch 2009; Unzeitig 2010; A. Schulz 2012.

3 Vgl. Bumke 1979; Bastert / Bihrer / Reuvekamp-Felber 2017; Bastert 2019.

4 Vgl. Palmer / Schiewer 1999; Reuvekamp-Felber 2003; J. Wolf 2008.

5 Vgl. etwa Curtius 1965 [1948]; Fechter 1964; N. Henkel / Palmer 1992.

6 Vgl. etwa Schwietering 1969 [1921]; Auerbach 1959; Ohly 1977; Grubmüller / Schmidt-Wiegand / Speckenbach 1984; Weitbrecht et al. 2019. Vgl. zum Argument schon Glauch 2009, S. 9–22.

7 Für einen Überblick über stoffliche Übernahmen aus dem Lateinischen ins Deutsche vgl. Bumke 2005, S. 22f.; Klein 2015, S. 26–32 (mit weiterer Literatur). Bestandsaufnahmen zum Einfluss der französischen auf die deutsche Literatur des Mittelalters bieten z.B. Bumke 1967; Bumke 2005, S. 14–22; Buschinger 2019. Umfassend über „Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke der deutschen und niederländischen mittelalterlichen Literatur der Zeit zwischen ca. 1100 und ca. 1300 […], welche auf Anregungen und Vorbildern aus Frankreich beruhen oder beruhen könnten" (Claassens / Knapp / Pérennec 2010, S. V), informiert das von Claassens, Knapp und Pé-

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-001

die sprachlichen, kulturellen und sozialen Bedingungen und Interessen des Adels in Deutschland angepasst.[8]

Die Frage nach den Anteilen des ‚Eigenen' und des ‚Anderen' im höfischen Roman betrifft also die vielfältigen Übergänge vom ‚Anderen' zum ‚Eigenen' und zurück, mithin die spannungsreiche Dynamik von Transfer- als Transformationsprozessen.[9] Das Höfische etwa mag als ‚eigenes' Ideal des Adels und der höfischen Literatur gelten, es ist aber zugleich ein ‚angeeignetes', aus Frankreich übernommenes Ideal,[10] dessen Wurzeln in antike *urbanitas*-Diskurse zurückreichen,[11] das Übereinstimmungen mit dem ‚enteigneten' Leben unter der Ordensregel aufweist,[12] das schließlich das Gesellschaftsleben als ‚anderen' Horizont des Literarischen ins Spiel bringt.[13] In umgekehrter Blickrichtung müssen die Stoffe und Erzählmuster sowie die Formen und Verfahren vorgängiger, anderer literarischer Traditionen als an die eigene Sprache und die eigenen – zum Teil ihrerseits angeeigneten – gestalterischen Absichten angepasste rekonstruiert werden.[14] Aber wie werden stoffliche Adaptationen beschrieben und reflektiert? Welcher formale und materiale Spielraum wird dabei beansprucht? Wie wird das gespannte Verhältnis zwischen Altem und Neuem, zwischen ‚fremder' Vorlage und ‚eigener' Leistung, zwischen Stoff und Form, zwischen Translatio und Originalität in den volkssprachigen Poetologien reflektiert?[15]

Angesichts einer inzwischen sehr differenzierten Forschung wird man auf diese Fragen keine einfachen und erst recht keine einseitigen Antworten zu geben versuchen. Die Forschung weiß längst, um die Problemstellung in den Begriffen des Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* zu reformulieren,[16] in dessen „Studien"-Reihe die vorliegende Arbeit erscheint, dass der höfische Roman in Hinsicht seiner Poetizität und

rennec herausgegebene siebenbändige Handbuch „Germania Litteraria Mediaevalis Francigena" (Claassens / Knapp / Pérennec 2010–2015), vgl. bes. Bd. 4: „Historische und religiöse Erzählungen" und Bd. 5: „Höfischer Roman in Vers und Prosa". Zum Einfluss des Lateinischen vgl. Bd. 1: „Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich".

8 Vgl. Kasten / Paravicini / Pérennec 1998; Eikelmann / Friedrich 2013; Quast / Spreckelmeier 2017.

9 Dieses Frageinteresse geht zurück auf meine Zeit als Doktorand im Graduiertenkolleg 1662 „Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800)" (Universität Tübingen). Zum Forschungskonzept vgl. Dürr et al. 2019.

10 Vgl. Plassmann 2006; Bumke 2008, S. 83–136; Paravicini 2011, S. 7; J. Wolf 2011.

11 Vgl. Jaeger 1985, S. 113–126 und 143–147; Zotz 1990; Beyer 2011; Zotz 2011.

12 Vgl. Jaeger 1985; Bumke 1999; Friedrich 2006, S. 149–152. Zur Ordensregel vgl. Agamben 2012.

13 Vgl. Bumke 2008.

14 Vgl. Wehrli 1984, S. 26–28, 33–36 und 43–46.

15 Vgl. allgemein zum Verhältnis von Traditionalität und Innovativität Haug / Wachinger 1993; Schmidt 2005. Vgl. zu Traditionalität und bzw. oder Innovativität in den Poetologien Brinkmann 1928; Boesch 1936, S. 235–260; Köhler 1985 [1955]; Wehrli 1984, S. 95–107; Haug 1992; Kiening 1992; Krohn 1992; Klein 2008.

16 Vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022.

Ästhetik sowohl eine autologische (‚eigen-logische') als auch eine heterologische (‚anders-logische') Dimension aufweist, wobei zur Autologie etwa die ‚eigene' Formensprache, poetische Gestaltung und Kunstkonzeption gehören, zur Heterologie dagegen die herausfordernde Materialität der ‚nicht-eigenen', vorgängigen, von ‚anderen' bereits behandelten Stoffe[17] und die sozialen Praktiken der höfischen Gesellschaft oder der klerikalen Institutionen des Schrift- und Literaturbetriebs als Sphären der Interaktion mit ‚anderen' und Auseinandersetzung mit ‚anderem'.[18] Man weiß auch, dass erst das oft spannungsvolle Zusammenspiel beider Dimensionen die Texte als poetische Artefakte konstituiert.[19] Dennoch besteht kein Konsens darüber, wie dieses Zusammenspiel genau zu verstehen ist, wie man den Bereich des ‚Eigenen' als zugleich ‚anderen' und das ‚Andere' als ‚Angeeignetes' fassen soll, ohne auf die eine oder andere Weise einseitig zu werden.[20]

1.2 Wiedererzählen – Materia oder Artificium

Wie schwierig es grundsätzlich ist, die eine oder andere Einseitigkeit zu vermeiden, zeigt sich am derzeit für die Klärung des skizzierten Problemfelds wichtigsten Ansatz der germanistischen Mediävistik. Dieser Ansatz, das ‚Wiedererzählen', setzt kategorial zunächst am Stoff und an der lateinischen Poetik an, um von diesen heterologischen Vorgaben her die Eigenleistungen mittelalterlicher Erzähler zu rekonstruieren. In seinem grundlegenden Aufsatz „Wiedererzählen und Übersetzen" aus dem Jahr 1999 erörtert Worstbrock erste Bausteine einer „Theorie mittelalterlichen Erzählens, volkssprachlicher wie lateinischer Epik, einer Theorie, die auch Kriterien der mittelalterlichen Poetik einzubeziehen vermöchte".[21] Die Ausgangshypothese lautet, dass im mittelalterlichen Erzählen „[o]riginäre Erfindung [...] als ein Vermögen, das sich in Attraktivität und Prestige einer Erzählung ausgezahlt hätte, nicht in Anschlag"[22] gekommen ist. Vielmehr würden mittelalterliche Erzähler sich fast immer auf eine „vorgängige Überlieferung"[23] berufen, die sie ‚wieder', wiewohl in erneuerter Gestalt, erzählen wollten. „Wiedererzählen könnte

17 Während der SFB 1391 *Andere Ästhetik* Stoffe allgemein auf der autologischen Seite situiert, verorte ich die ‚Erzählstoffe' der höfischen Literatur auf der heterologischen Seite, weil sie den Dichtern in der Regel gesellschaftlich – z.B. von Gönnern und in Verbindung mit einem Dichtungsauftrag – vermittelt werden und ganz grundsätzlich vorgegeben sind.

18 Vgl. etwa Haferland 1989; Heinzle 1993; Lutz 1997; Strohschneider 1997; Kellner / Lieb / Strohschneider 2001; Peters 2001; Lieb / Müller 2002; Kellner / Strohschneider / Wenzel 2005.

19 Vgl. etwa Wehrli 1984; Haug 1992, z.B. S. 1; Müller 2007; Glauch 2009; Andersen et al. 2015.

20 Vgl. zuletzt etwa Kropik 2018, die den höfischen Roman (zu) entschieden und zum Teil gegen den eigenen Anspruch von der Formseite her liest. Vgl. dazu Stellmann 2021.

21 Worstbrock 1999, S. 128.

22 Worstbrock 1999, S. 128.

23 Worstbrock 1999, S. 129.

die fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik sein […].“[24] Im nächsten Schritt grenzt Worstbrock das Wiedererzählen nicht nur gegen das ‚originäre Erfinden‘ ab, sondern auch gegen das Übersetzen: „Keiner der mittelalterlichen Erzähler bietet Übersetzung, auch wenn sie versichern, nichts anderes wiederzugeben, als sie in ihren Quellen vorgefunden hätten […].“[25] So profiliert Worstbrock das Wiedererzählen als eine spezifisch mittelalterliche „Art erzählerischen Verhaltens“, die solange in Geltung bleibe, bis „methodische Übersetzung einerseits und genuine Fiktionalität anderseits möglich werden“.[26] Wiedererzählen sei also mit „methodische[m] Übersetzen“ wie mit „genuine[r] Fiktionalität“ „inkompatibel“.[27] Heinrichs von Veldeke *Eneas* etwa biete weder eine Übersetzung von Vergils *Aeneis* noch eine des altfranzösischen *Roman d'Eneas*, obwohl es im Epilog heißt, er habe die nicht erfundene Geschichte „genau so wiedergegeben, *als herz an den bûchen las* (v. 13523)“.[28] Aus diesem Befund zieht Worstbrock sein zentrales und in der Tat bestechendes Argument: Die behauptete Äquivalenz der Geschichte beziehe sich nicht auf die jeweilige poetische Form, sondern auf den erzählten Stoff, die *materia* der Geschichte.[29] Somit legt Worstbrock dem Wiedererzählen eine „Disjunktion von Stoff und Form“[30] zugrunde, um die Eigenleistung des Wiedererzählers allein auf der Formseite zu situieren: „Das *gesamte* Tun des Dichters wird verstanden als das Verfahren eines Artifex, der eine alte Materia neu formt. Kunstgriff und Kunstfertigkeit des Artifex werden als *artificium* bezeichnet.“[31] Damit verlagert sich der Schwerpunkt des Ansatzes, der beim vorgegebenen, von ‚anderen‘ übernommenen Stoff begonnen hat, auf das ‚eigene‘ formschaffende Vermögen, das den „Wiedererzähler“ als „Artifex“[32] kennzeichne. Demnach könne der mittelalterliche Wiedererzähler nur für sein *eigenes* Artificium Urheberschaft und Eigentumsrechte beanspruchen, nicht aber für den Stoff, der *anderen*, seinen Vorgängern, gehöre: „Der Wiedererzähler erzählt, was der Materia nach *nicht sein ist*, ihm vorausliegt, der Tradition angehört. *Sein Eigentum* ist das Artificium, die jeweilige Form. Autor im Sinne eines Urhebers seines gesamten Textes kann er daher nicht heißen und will es auch nicht.“[33] Das Artificium als ‚schöpferisches‘ Vermögen kann allerdings weit reichen und z.B. eine vorliegende Materia

24 Worstbrock 1999, S. 130.
25 Worstbrock 1999, S. 133.
26 Worstbrock 1999, S. 130. Vgl. für eine vergleichbare Überlegung bereits Freytag 1978, S. 227f.
27 Worstbrock 1999, S. 130.
28 Worstbrock 1999, S. 134. Vgl. bereits Freytag 1978, S. 239, für eine äquivalente Beobachtung zu Hartmann von Aue.
29 Worstbrock 1999, S. 135.
30 Worstbrock 1999, S. 135.
31 Worstbrock 1999, S. 137 (Hervorhebung J.S.). Hier setzt die *dilatatio materiae* an, vgl. Worstbrock 1985. Vgl. auch Freytag 1978.
32 Worstbrock 1999, S. 139.
33 Worstbrock 1999, S. 138 (Hervorhebungen J.S.).

mit einer „neu geschaffenen [...] dekonstruktiven Zweipoligkeit“[34] versehen. Schließlich kann der Artifex, wenn er eine Urheberschaft für die hinter einer vorgegebenen Materia liegende ‚Wahrheit‘ beansprucht, eine „auctornähere Qualität“[35] erhalten.[36]

Worstbrocks Ansatz verbindet in systematischer Weise die in der mittelalterlichen Poetik vermittelten Verfahren der Vorlagenbearbeitung (z.B. *dilatatio materiae*) mit den poetologischen Aussagen sowie den in der Dichtungspraxis angewandten Verfahren der mittelalterlichen Erzähler. Der Versuch, eine Theorie des vorlagengebundenen Wiedererzählens zu entwickeln, richtet sich gegen den Ansatz der ‚adaptation courtoise‘ einerseits, dem zufolge mittelhochdeutsche Erzählungen ihren französischen Quellen regelmäßig eng, mehr übersetzend als paraphrasierend, sinngetreu und ohne nennenswerte stofflich-inhaltliche Originalität folgen,[37] und gegen Haugs Postulat der ‚Entdeckung der Fiktionalität‘ im 12. Jahrhundert andererseits, dem zufolge die fiktional-frei gesetzte Struktur des Artusromans nach Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue dem Stoff einen eigenen Sinn gibt und deshalb einen „epochalen innovativen Schritt“[38] bedeutet sowie eine „neue Poetologie in den volkssprachlichen Dichtungen“[39] begründet.[40] Zwischen den beiden Positionen kleinstmöglicher, weder stofflicher noch formal-sinngebender und größtmöglicher, sowohl stofflicher als auch formal-sinngebender Eigenständigkeit versucht Worstbrock mit dem Wiedererzählen, das Besitzlosigkeit im Stofflichen mit dem Besitz der Form kombiniert, die Mitte zu halten – die Mitte zwischen einer Erklärung mittelhochdeutscher Erzähldichtung durch die Heterologie des Vorgegebenen einerseits (‚adaptation courtoise als Übernahme von Stoff, Struktur und Sinn‘) und ihrer Erklärung durch eine autonom gesetzte Autologie andererseits (‚vom Stoff losgelöste Setzung des Sinns durch die fiktionale Struktur‘[41]). Doch diese Mitte, die

34 Worstbrock 1999, S. 141. Vgl. zu diesem Aspekt auch S. 138.

35 Worstbrock 1999, S. 142.

36 Vgl. zu den beiden letztgenannten Aspekten Köbele 2017, S. 168 m. Anm. 4.

37 Vgl. Fourquet 1944; Huby 1968; Lofmark 1972; Lofmark 1981. Zur Rezeption und Kritik der in Frankreich entwickelten ‚adaptation courtoise‘ in Deutschland vgl. A. Wolf 1999 [1977]; Buschinger 1995 [1986]. Weiterführend vgl. Bauschke 2005; Schmitz 2007.

38 Haug 1992, S. 105. Zum ‚epochalen Schritt‘ im 12. Jahrhundert aus literarhistorischer Perspektive vgl. Schulze 2002.

39 Haug 2003a, S. 128.

40 Nachdem Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre vereinzelt Arbeiten zur Fiktionalität der mittelalterlichen Literaturen erscheinen (vgl. von Moos 1976; Knapp 1980; Gumbrecht 1983; Jauss 1983; Warning 1983), wird das Thema mit Haugs „Literaturtheorie“ (Haug 1992 [zuerst 1985]) für 30 Jahre zum vieldiskutierten Forschungsproblem der Mediävistik. Vgl. Mertens / Wolfzettel 1993; Grünkorn 1994; Burrichter 1996; Knapp 1997; Knapp 1999; Ridder 2001; Chinca 2003; Haug 2003a; Kablitz 2003; Müller 2004; Glauch 2005; Knapp 2005; Glauch 2009; Peters / Warning 2009; Burrichter 2010; Przybilski / Ruge 2013; Glauch 2014a; Knapp 2014a.

41 Zu „Fiktionalität“ als „Freiheit von stofflicher Bindung“ und Freiheit „für“ eine eigenständige Sinnsetzung vgl. Haug 1995c [1989], Zitat S. 32.

auf den ersten Blick den gesuchten Kompromiss in der Übergängigkeit des Sowohl-als-auch impliziert, ist, wie sich zeigen wird, auf irritierende Weise leer.[42] Bevor ich diese Problematik expliziere, fasse ich kurz den aktuellen Stand der Forschungsdiskussion um Worstbrocks Ansatz zusammen.

Das Wiedererzählen ist in den letzten 20 Jahren zum wichtigsten, wenn auch zum Teil erheblich kritisierten Ansatz für die Erforschung der Erzählverfahren sowie der Poetologien der mittelhochdeutschen Erzähldichtung avanciert.[43] Am Anfang dominierte ein wohlwollend-unkritisches Verständnis des Wiedererzählens, das vor allem den Bezug auf das Tradierte (das ‚Wieder-' also) herausgestellt hat.[44] Dagegen ist jedoch bald Widerspruch eingelegt worden.[45] Unter Bezugnahme auf die wichtige mittelhochdeutsche poetologische Begrifflichkeit des *erniuwens*, des ‚Erneuerns', die das innovative Moment im vermeintlichen Wiederholen des Überkommenen fokussiert, hat man verschiedentlich die Umbenennung des Wiedererzählens in ‚Anders-' oder ‚Neuerzählen' vorgeschlagen.[46] Auch die Dichotomie von Materia und Artificium ist stark kritisiert worden,[47] wobei man, wie Köbele anmerkt, Worstbrocks eigene Problematisierung dieser Dichotomie oft nicht berücksichtigt hat.[48] Davon abgesehen, hat sich aber das Wiedererzählen, das bereits früh auch mit dem Begriff der „Retextualisierung" auf „die verschiedensten Ebenen und Aspekte vormoderner ‚Arbeit am Text' als eine Interaktion von Prä- und Re-Text"[49] ausgedehnt worden ist, in der rezenten Forschungsdiskussion als vielfach weiterführendes, zahlreiche aufschlussreiche Detailstudien anregendes Konzept erwiesen, dessen analytische und explanative Potenziale noch lange nicht erschöpft scheinen. Obwohl einige durchaus zentrale Fragen noch offen sind,[50] besteht inzwischen Einigkeit darüber, dass mit dem Wiedererzählen keine nur einschränkende Verpflichtung auf die Vorlage und auf die Verfahren der Poetiken gemeint sein kann, sondern in der Regel ein ‚Anders- und Neuerzählen' impliziert wird, zugleich aber das ‚Wieder-', der Aspekt der Traditionalität, auf eine entscheidende Spezifizität der mittel-

42 Vgl. Bezner 2005, S. 205–208.

43 Vgl. Hamm 2004; Backes 2005; Bezner 2005b; Bumke 2005; N. Henkel 2005a; Kreft 2005; Lieb 2005; Schmitt 2005a; Schmitt 2005b; Schmitt 2005c; Kellner 2006; Schmid 2008; Hasebrink 2009; Kellner 2009a; A. Wolf 2010; Bussmann 2011; Gollwitzer-Oh 2012; Dimpel 2013; Miedema 2013; Hamm 2014; Dimpel 2015; Laufer 2015; Masse / Seidl 2016a; Schöller 2016; Köbele 2017; Zacke et al. 2020.

44 Vgl. Bumke / Peters 2005, S. 1 f.

45 Vgl. etwa Klein 2008; Klein 2012.

46 Vgl. etwa A. Wolf 2010; Dimpel 2013; Hamm 2014; Glasner / Zacke 2020. Ein etwas anders gelagerter Fall ist das ‚Weitererzählen', das die Möglichkeit der Fortsetzung des Vorgängigen betont. Vgl. Bussmann 2011.

47 Vgl. Lieb 2005; Schmid 2008, S. 44–46; Dimpel 2015, S. 295–299; Hamm 2016.

48 Vgl. Köbele 2017, S. 168.

49 Bumke / Peters 2005, S. 2. Zur Begründung des Begriffs vgl. auch Bumke 2005, S. 10.

50 Vgl. Glasner / Zacke 2020, S. 4 f.

hochdeutschen Epik im Vergleich mit den erzählenden Literaturen anderer Epochen verweist.[51]

Nach der anfänglichen Spaltung in kritiklose Zustimmung auf der einen, Grundsatzkritik auf der anderen Seite verwendet die Forschung den Begriff des Wiedererzählens aktuell also auf pragmatische Weise, wobei der Ansatz und sein Analyseinstrumentarium beständig weiterentwickelt werden. Indessen weisen sowohl der Ansatz des Wiedererzählens selbst als auch dessen Diskussion in der Forschung einige Schwachpunkte auf, denen eine im Kern einseitige, entweder nur autologische oder nur heterologische Auffassung der mittelalterlichen Dichtkunst unterliegt. Bevor der Ansatz des Wiedererzählens weiterentwickelt werden kann, sind diese Schwachpunkte kritisch (erneut) zu diskutieren. Zunächst ist im Einklang mit bereits bekannten Einwänden der Forschung die kategoriale Unterscheidung des Wiedererzählens von der Übersetzung zurückzuweisen. Denn erstens steht im Mittelalter das wörtliche Übersetzen (*verbum e verbo*) nicht nur bei der Bibelübersetzung, sondern grundsätzlich als Option zur Verfügung.[52] Zweitens umfassen diejenigen Transformationsprozesse, die Worstbrock im Auge hat, faktisch auch wörtliche Übersetzungen einzelner Passagen.[53] Drittens zeichnet sich das nicht wörtliche, sondern sinngemäße Übersetzen im Mittelalter, wie Copeland (lange vor Worstbrock) gezeigt hat, als hermeneutische Praxis der Inventio durch eine konzeptionelle Durchlässigkeit gegenüber freieren Formen der poetischen Transformation wie Kommentar, Paraphrase und ‚Rewriting' aus.[54] Weiterhin lässt sich die strenge Trennung zwischen Wiedererzählen und Fiktionalität nicht halten. Auch wenn Fingieren und Wiedererzählen für gegebene Textpassagen sich wechselseitig ausschließende poetische Optionen darstellen,[55] können fingierte Zusätze, vorlagenlose Weiterdich-

51 Vgl. Kellner 2006; Hasebrink 2009; Gollwitzer-Oh 2012; Hamm 2014; Glasner / Zacke 2020, S. 15.

52 Vgl. Schwarz 1986; A. Schneider 2004; Hausmann 2005, S. 255 f.; Redzich 2005. Für den *locus classicus* siehe Hier. epist. 57,5. Vgl. dazu mit Parallelstellen Bartelink 1980, S. 46 f.; außerdem Copeland 1991, S. 48–51.

53 Vgl. Bumke 2005, S. 12 f.; Schmid 2013, S. 285–291; Buschinger 2019.

54 Vgl. Copeland 1991, prägnant z. B. S. 7: „Translation comes to be perceived as a form of rhetorical *inventio*, which has in turn been redefined as exegetical performance on a text or textual *topos*." In ihrer wichtigen Studie zeigt Copeland, wie aus der Überlagerung der rhetorischen *inventio*-Theorie mit der grammatisch-hermeneutischen Kommentarpraxis (*enarratio*) im Mittelalter die Übersetzung, die gemäß dem ciceronianischen Diktum *non verbum pro verbo* einen Sinntransfer bei alterniertem Wortlaut meinen kann, zu einem maßgeblichen Textproduktionsprinzip auch in den Volkssprachen avanciert. Sie macht also gerade auf die Interdependenz der diversen mittelalterlichen Textpraktiken aufmerksam, die Worstbrock als Übersetzung und Wiedererzählen unterschieden bzw. wie den Kommentar gar nicht im Blick hatte. Dass Copelands wichtige Studie „in der deutschsprachigen Mediävistik [...] noch wenig zur Kenntnis genommen und kaum für die Situation der volkssprachlichen Übersetzungen in der höfischen Literatur fruchtbar gemacht wurde", betonte bereits Backes 2005, S. 353 f.

55 Vgl. Bumke 2005, S. 11.

tungen oder freie Neuerfindungen größerer Narrative zweifellos Teil mittelalterlicher Wiedererzählungen sein – und als solche reflektiert werden.[56] Insgesamt lässt sich das Wiedererzählen also durch Verfahren realisieren, die, skaliert man das Verhältnis zum Vorliegenden von ‚heterologisch' zu ‚autologisch', von wörtlichem und freierem Übersetzen über das Kommentieren, Paraphrasieren, Adaptieren und Umschreiben bis hin zum Fingieren reichen.[57] Dabei zeichnet sich das Wiedererzählen insgesamt durch eine ‚mittlere', das Übersetzen durch eine sehr große, das Fingieren schließlich durch eine – wenn überhaupt – minimale Nähe zur Vorlage aus.

Das gravierendste Problem liegt indes darin, dass Worstbrock den Begriff des Artificium doppelt einseitig, einerseits zu eng und andererseits zu weit, bestimmt hat.[58] Zu eng fasst Worstbrock das Artificium, wenn er es direkt an einzelne Verfahrensvorschriften der Poetiken bindet.[59] Zwar weist er darauf hin, dass das Artificium in Opposition zur Materia ein nicht auf die Poetik beschränktes, sondern auch von den Dichtern als ‚praktischen Poetikern' geteiltes „Universale der Epoche"[60] sei. Aber zugleich stellt er fest, dass die Dichotomie von Materia und Artificium „in der Poetik für das Feld des Artificium zu einem rhetorisch instrumentierten operationalen System entwickelt [worden ist], welches Verfahrensmöglichkeiten der Disposition, der Erweiterung und Kürzung und der Formulierung angibt".[61] Die zu enge Auffassung des Artificium schreibt die poetische Kunst in formaler Hinsicht dominant der Poetik zu, die aus Sicht der volkssprachigen Dichtung für heterologisch gehalten wird. Zu weit fasst Worstbrock das Artificium hingegen, wenn er dessen „Spielräume [...] generell frei und ohne Regel"[62] nennt. Ex post und „im Einzelfalle" ließen sich die Verfahren zwar „deutlich [...] beschreiben" und, etwa „die Descriptiones und die apostrophierenden Totenklagen im frz. ‚Eneasroman' und [...] bei Veldeke Demonstrationen von Dilatatio materiae", auf die „zeitgenössische[ ] Poetik" zurückführen.[63] „[A]ber die neue Zweipoligkeit des ‚Eneasromans', eine auf beiden Liebesbeziehungen des Eneas [zu Dido und Lavinia, J. S.] ruhende Zweipoligkeit, zu entwerfen nur unter der Bedingung einer radikal auf die Materia reduzierten ‚Aeneis', diese neue, durchaus sinnstrukturelle Zweipoligkeit des Eneasromans geht über das Instrumentar einer Ars, wie es die Poetiken vorstellen, weit hinaus."[64] Bei der Textanalyse muss das Artificium demnach konzeptionell immer auch von den Poetiken

56 Vgl. Schmid 2008; Kellner 2009a.

57 Vgl. Bumke 2005, S. 13; Schmid 2013. Vgl. in diesem Kontext auch Huber 1999b zum Retextualisierungsmodus des (poetischen) Kommentars.

58 Vgl. die scharfsinnige Analyse von Schmid 2008, S. 45 f.

59 Vgl. Worstbrock 1999, S. 137.

60 Worstbrock 1999, S. 138.

61 Worstbrock 1999, S. 138.

62 Worstbrock 1999, S. 138.

63 Worstbrock 1999, S. 138. Vgl. Worstbrock 1985.

64 Worstbrock 1999, S. 138.

abgekoppelt werden. Nur für diese zweite, zu weite Auffassung des Artificium kann Worstbrock den mit der zu engen Auffassung inkompatiblen Schluss ziehen: „Das Artificium ist der schöpferische, eigenkünstlerische Bereich des Wiedererzählers, der ohne die Vorgabe überlieferter Materia nicht ins Spiel kommt."[65] Die zu weite Auffassung des Artificium überspringt, von der Materia als (zur Schöpfungsmetaphorik freilich nicht so recht passenden) Vorgabe des Dichter-Schöpfers abgesehen, auf der Ebene der Formgebung die Heterologie der Verfahrensregulierung durch die Poetiken zugunsten einer nur-autologischen, über-artifiziellen, regellos-schöpferischen Konzeption der poetischen Kunst. Nur durch eine derart schöpferische, von den heterologischen Bedingungen der Poetik letztlich entkoppelte Leistung kann der mittelalterliche Erzähler Worstbrock zufolge vom Wiedererzähler zum *auctor* aufsteigen.[66] Worstbrock wertet also seinen eigenen Ansatz als nicht vollgültige Form der Autorschaft, die ‚echte' *auctores* zu übersteigen wissen, ab. Im gleichen Zug blendet er den sehr breiten und gerade entscheidenden Bereich zwischen rigider Artifizialität einerseits und ungebundener Schöpfung als dem ‚Jenseits' der Artifizialität andererseits aus. An einer systematisch zentralen Stelle seines Modells fällt er hinter den eigenen Anspruch, die Kategorien der mittelalterlichen Poetik mit dem Theorieansatz des Wiedererzählens und der erzählerischen Praxis zu verbinden, zurück in eine doppelt einseitige Auffassung der poetischen Kunst des mittelalterlichen Dichters.

Im Forschungsdiskurs spiegelt sich die doppelt einseitige Auffassung des Artificium darin wider, dass einige Studien das Artificium eng an die Poetiken anlehnen und seine Funktion in der Beschränkung der Dichter erkennen – was selbst dann gilt, wenn man, wie Schmitz in ihrer großen und wichtigen Studie zur „Poetik der Adaptation", das Artificium als angeeigneten, implizit wirksamen Habitus,[67] nicht als Bestand expliziter Verfahren und Regeln versteht –, ohne das Artificium mit dem Schöpferischen zu verbinden,[68] während andere Studien dagegen das Artificium in Worstbrocks weitem Sinn gerade dort ansetzen, wo die Vorgaben der Poetik zu (‚endlich') nicht länger reglementierter, freier dichterischer Schöpfung überschritten werden sollen, wenn etwa umfängliche Passagen dazuerfunden werden, wobei dieses Artificium-Verständnis eigentlich,

65 Worstbrock 1999, S. 141.

66 Worstbrock 1999, S. 142.

67 Vgl. Schmitz 2007, bes. S. 6–15; prägnant etwa S. 12: „Dieser Habitus [der bei der Adaptation wirksam wird, J.S.] äußert sich in rhetorisch-poetischen Prinzipien, die [...] den dichterischen Spielraum der Autoren begrenzen, allerdings strukturiert er lediglich das literarische Schaffen, ohne es Gesetzmäßigkeiten unterzuordnen." Der Habitus-Begriff ist erstmals von Vinaver (Vinaver 1964, S. 490–493; Vinaver 1971, S. 17 und 20) für die Aneignung poetischer Verfahren verwendet worden, weiterführend dann von Kelly (Kelly 1991, S. 87, 131 und 132–134; Kelly 1992, S. 50 f.; Kelly 1999, S. 31 f., 41, 83, 94 f. und 106).

68 Vgl. (avant la lettre) Worstbrock 1985; Bezner 2005b, bes. S. 205–218; Schmitz 2007; Schmitz 2016, S. 31–34; Frick 2020; Kragl 2020, bes. S. 267–270.

wie gezeigt, bereits von Worstbrock stammt.[69] Faktisch kommt man – wie schon Worstbrock selbst – gerade bei den ‚klassischen' Werken der mittelhochdeutschen Epik, etwa dem *Parzival* Wolframs von Eschenbach, dem *Tristan* Gottfrieds von Straßburg oder dem *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg, nicht umhin, die rigiden Regeln der Artes poetriae zu *amplificatio* und *abbreviatio*, zu Verbesserungen im elokutionären Klein-Klein, zur starren Figurentopik usw. vielfach überschritten zu finden. Häufig zitiert wird Liebs „Fazit" einer kritischen Revision von Worstbrocks Materia-Artificium-Modell, „dass die Anwendung des rhetorisch-poetischen Konzepts auf einen höfischen Roman tendenziell Komplexität reduziert".[70] Dennoch sind die höfischen Romane – und viele mittelhochdeutsche Erzählwerke darüber hinaus – dem eigenen poetologischen Anspruch nach zweifellos Wiedererzählungen (und nicht etwa ‚freie Erfindungen').[71]

Wenn die mittelalterlichen Poetiken, wie mehrfach – nicht selten allerdings ausgehend von einer eklatanten Unterschätzung des Genres – eingewendet worden ist,[72] nur rudimentäre Bearbeitungsverfahren mit einer nicht auf Hermeneutik und Sinnproduktion ausgreifenden, sondern auf das Sprachliche beschränkten „Tendenz zur kleinen Einheit"[73] bieten würden: Wie lässt sich dann das Artificium als zentrale Kategorie mittelalterlichen Wiedererzählens plausibilisieren? Wie müsste man das Modell modifizieren, um dem doppelt einseitigen Artificium-Begriff, der die breite und praktisch vor allem relevante Übergangszone zwischen freier Schöpfung und starrer Regelkunst nicht fokussieren kann, zu entgehen und um die Texte nach Anspruch *und* Durchführung als Wiedererzählungen zu beschreiben? Wie kommen die Autologie der Dichter und die Heterologie der Poetiken zusammen?

Die Antwort auf die aufgeworfenen Fragen liegt, so meine These, in zwei Kategorien der Poetik als einer aus der Praxis geronnenen Form der Dichtungsreflexion, die Worstbrock und nach ihm große Teile der Forschung, von einzelnen Ausnahmen abgesehen,[74] zu wenig beachtet haben, in zwei Kategorien, die Verfahren und Stoff bzw. theoretische Poetik und poetische Praxis miteinander verkoppeln: in der *inventio* und in der *imitatio* (inklusive *aemulatio*).

Zur Inventio: Basierend auf der Fehleinschätzung, die mittelalterlichen ‚Artes poetriae', etwa Galfrids von Vinsauf *Poetria nova*, ließen „das erste Officium, die Inventio,

69 Vgl. N. Henkel 2005a; Lieb 2005; Kellner 2006; Schmid 2008; A. Wolf 2010; Dimpel 2013, S. 9–25; Hamm 2014; Dimpel 2015; Hamm 2016; Dimpel 2020.

70 Lieb 2005, S. 362.

71 Vgl. noch einmal Worstbrock 1999, S. 128.

72 Vgl. etwa Bezner 2005b, S. 213–218; Hamm 2016, S. 46.

73 Quadlbauer 1962, S. 71. Die Relevanz dieses Diktums für die Erforschung mittelalterlicher Poetologien unterstreicht Kelly 1999, S. 94.

74 Vgl. Schmitz 2007, S. 9, dazu, „daß die volkssprachlichen Bearbeiter als gelehrte Autoren mit der *imitatio* literarischer Vorbilder vertraut sind"; S. 13 zur „Unterschätzung" der *inventio* in der Forschung.

beiseite",[75] hat Worstbrock die Kunst der Inventio aus dem Bereich des Wiedererzählens ausgeschlossen und behauptet, das Artificium (im engen Sinn) lasse die Materia unangetastet und der Wiedererzähler erhebe keinen Anspruch auf Eigentum an der Materia. Tatsächlich jedoch gilt den mittelalterlichen Poetiken die Inventio als erster, keineswegs trivialer, sondern höchst komplexer und vor allem höchst bedeutsamer Schritt der *tractatio materiae*.[76] In der antiken forensischen Rhetorik, auf die sich die mittelalterliche Inventio-Poetik in ihrem Kern beziehen lässt,[77] wird die Inventio als kognitive Operation (*excogitatio*) definiert, die wahre oder wahrscheinliche ‚Tatsachen' (*res*) oder Argumente findet, mit denen der eigene ‚Fall' (*causa*) ‚glaubhaft und wahrscheinlich' (*probabilis*) gemacht werden kann.[78] Mit der Topik als Methode zum Finden von Argumenten stellt die Rhetorik nicht nur ein nach ‚Örtern' sortiertes Raster bereit, um die Inventio zu erleichtern, sondern auch eine Schnittstelle zur ‚gesellschaftlichen Einbildungskraft' und zum jeweils gültigen sozialen Wissen;[79] denn nur ein gesellschaftlich anerkanntes Argument, z.B. dass das zum Topos ‚Natur' gehörende Lebensalter ‚Jugend' aggressives Verhalten begünstigt und mithin die Verantwortung für eine Gewalttat nicht nur von einer Willensentscheidung des jungen Täters, sondern auch von seiner ‚Natur' abhänge, kann überzeugen. Zugleich inhäriert der Topik ein kreatives Moment, weil sie als ‚Assoziationsheuristik' für situativ jeweils neu zu findende Argumente wirksam

75 Worstbrock 1999, S. 137. Ergänzend an gleicher Stelle (S. 137): „Findung des Stoffes ist für sie [die *Poetria nova*] kein Thema der Erörterung, da er als gegeben betrachtet wird." Diese Einschätzung wird, wie Schmitz 2007, S. 254 Anm. 204, anmerkt, durch Galfrids eigenen Rückblick auf die vier rhetorischen *officia* vor der *actio*, die er in der *Poetria nova* behandelt hat und die gemeinsam im Einklang mit der *actio* zum Gelingen des poetischen Werks (und Akts) beitragen, ausdrücklich widerlegt (Galfr. P.n. 2061–2063: *Sic simul ergo / Omnia concurrant, inventio commoda* [= Inventio], *sermo / Continuus* [= Dispositio], *series urbana* [= Elocutio], *retentio firma* [= Memoria]). Auch zeitgenössische Rezipienten haben die Ausführungen zur Inventio am Anfang der *Poetria nova* klar als solche erkannt, wie ein Blick in den seit 1985 in Edition vorliegenden Kommentar zeigt; siehe Comm. in Galfr. P.n., accessus 15, S. 2: *De inuentione agitur ibi, „Si quis habet fundare domum" (43)* [...]. Comm. in Galfr. P.n. 43, S. 2 16: *SI QUIS HABET FUNDARE Locus iste principaliter assignatur inuentioni et secundario narrationi.* Kritik an Worstbrocks „Verbot", bei der Eingangsmetapher der *Poetria nova* „an *inventio* zu denken", übt auch Schmid 2008, S. 51. Ihr alternativer Vorschlag, den von Galfrid artikulierten „Gedanken des inneren Bildes" und die „Idee des Konzepts" als Artikulation „schöpferische[n] Selbstbewußtsein[s]" (S. 52) zu deuten, geht jedoch zu weit, weil es hier um die archetypische ‚Informierung' der gefundenen – nicht ‚erschaffenen' – *materia* geht. Vgl. Kelly 1991, S. 65 und 92 f.; Kelly 1992, S. 38–41.

76 Siehe die Erläuterung in Comm. in Galfr. P.n. 43, S. 16: *Ostendit ergo per similitudinem congrvam quomodo tractanda sit materia per inuentionem, et dicit SI QUIS HABET.*

77 Vgl. Copeland 1991; Schmitz 2007, S. 220–262.

78 Rhet. Her. 1,3: *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddunt.* Gleichlautend bei Cic. inv. 1,9: *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium, quae causam probabilem reddant.*

79 Vgl. Bornscheuer 1976.

wird.[80] Die differenzierten Inventio-Vorgaben der mittelalterlichen Poetiken, die vom Figurenentwurf anhand der Topik bis zu der die Dispositio umfassenden mentalen Präkonzeption des ganzen Werks reichen und noch die vermeintlich rein formalen Erweiterungs- und Kürzungsverfahren (*amplificatio* und *abbreviatio*) sowie die Kombination verschiedener Quellen einschließen, haben Kelly und Schmitz grundlegend rekonstruiert.[81] Wenn die Inventio jedoch derart nicht nur die Materia weitgehend zu modifizieren und in ihren Teilen neu zu gewichten erlaubt (und mehr noch: erfordert), sondern zugleich ein Teil des Artificium ist, verlieren diejenigen Einwände gegen das Wiedererzählen, die sich auf die vermeintliche Unantastbarkeit der Materia oder das angeblich unklare Verhältnis von Materia und Artificium kaprizieren,[82] an Stichhaltigkeit. Durch die Hereinnahme des Materia-bezogenen Verfahrens der Inventio ins Artificium lassen sich vielmehr der zu enge und der zu weite Artificium-Begriff einander annähern, lassen sich außerdem die Autologie der Form und die Heterologie des Stoffs in ihrer wechselseitigen Bedingtheit und gegenseitigen Verflechtung wahrnehmbar machen. Vor allem wird sich zeigen lassen, dass man als Wiedererzähler qua Inventio das Eigentumsrecht an einer Materia erlangen und so zum ‚Autor'-Urheber ‚aufsteigen' kann, ohne zum Kompilator zu werden.[83] Darin liegt die kaum zu überschätzende, bisher jedoch weitgehend übersehene Relevanz der Inventio begründet. Der vorgegeben-heterologische Stoff muss dafür autologisch traktiert werden, es geht also um eine doppelseitige Dynamik zwischen ‚Anderem' und ‚Eigenem'. Die Überführung des Stoffs aus der Heterologie in die Autologie begründet das Eigentum an ihm. Zugleich hält die Inventio über die Topik eine dauerhafte Verbindung zu Wissen und Werten der Gesellschaft aufrecht; denn nur, was eine Gesellschaft für wahr oder wahrscheinlich, für richtig oder gut hält, wird sie, poetische Mittel hin oder her, überzeugen. Und nur Literatur, die andere zu überzeugen weiß, hat in der noch stark von Mündlichkeit geprägten volkssprachigen

80 Vgl. zu diesem zentralen Doppelaspekt der Topik Bornscheuer 1976, S. 94. Konzeptionell fasst Bornscheuer die Traditionalität und Innovativität verbindende Funktionsweise der Topik mit den Begriffen ‚Habitualität' (S. 95–97) und ‚Potenzialität' (S. 97–99). Cum grano salis nimmt Bornscheuers Topik-Verständnis den Ansatz des SFB 1391 vorweg, wenn es heißt (S. 20): „Nur mittels seiner Topik stellt sich das einzelne Werk gleichzeitig in einen gesellschaftlichen [d. h. etwa ‚heterologischen'] wie ästhetischen [d. h. hier etwa ‚autologischen'] Bedeutungs- und Rezeptionszusammenhang."

81 Vgl. Kelly 1992, S. 32–145; Schmitz 2007, S. 219–292.

82 Vgl. etwa Lieb 2005, S. 359–362; A. Wolf 2010, S. 10; Dimpel 2013, S. 11.

83 Obwohl die große Relevanz der Inventio beim Wiedererzählen durch Schmitz 2007 auch in der deutschen Forschung prominent thematisiert worden ist, bieten zwei rezente Sammelbände zum Wiedererzählen keine (!) Auseinandersetzung mit der Inventio. Vgl. Masse / Seidl 2016a (alle Inventio-Belege stammen aus der Bibliographie – aus dem Untertitel von Schmitz 2007); Zacke et al. 2020 (der erste Beleg, S. 22, ist ein Zitat; der zweite, S. 70, ist nur eine Erwähnung; beim dritten, S. 319, wird Inventio als ‚Erfindung' missverstanden; weitere Belege sind wie im ersten Band bibliographischer Natur).

literarischen Kultur des Mittelalters eine gute Chance, schriftlich tradiert und so wiederum zum Katalysator des Dichterruhms als eines eigennützigen Ziels der Autoren zu werden.

Zur Imitatio: Obwohl zahlreiche einschlägige Studien zur Imitatio in der mittelalterlichen Literatur vorliegen,[84] wird die Rolle, die sie im Mittelalter spielt, zuweilen noch immer unterschätzt.[85] Für die vorliegende Argumentation ist zentral, dass die Imitatio als kulturelle Praxis konzipiert wird.[86] Die Praxis der Imitatio kann, so meine ich, zwischen zu engem und zu weitem Artificium, zwischen Artifizialität und Schöpfung vermitteln. Wichtige Impulse gibt hier die Latinistik, die für die römische Literatur der Antike rekonstruiert hat, dass ‚Nachahmung' (*imitatio auctorum*) nicht im Licht der Vorurteile des 18. Jahrhunderts als Abklatsch und Nachäffung missverstanden, sondern grundsätzlich als anspruchsvolle und hochkomplexe Tätigkeit anerkannt werden sollte, die aufgrund der erforderlichen breiten Kenntnis vorgängiger Texte, der benötigten Souveränität im literaturkritischen Urteil und der verlangten Eigenständigkeit gegenüber großen ‚Anderen' erheblich schwieriger zu meistern ist als ‚freie Schöpfung'.[87] Dem Anspruch nach ist die Imitatio eine sehr innovative, kreative und originelle Praxis, die dem Imitator poetische Höchstleistungen nicht nur abverlangt, sondern allererst ermöglicht,[88] zumal wenn es darum geht, sich vorgängige Werke aus einer anderen Sprache, hier dem Griechischen, anzueignen und womöglich zu übertreffen.[89] Auch für die lateinische Literatur der Spätantike sind in letzter Zeit verstärkt die kreativen Dynamiken der Imitatio erforscht worden.[90] Wenn sich auf breiter Basis nachweisen

84 Vgl. etwa Homeyer 1968; Kelly 1987; Cizek 1994; De Rentiis 1996; De Rentiis 1997; Ziolkowski 2001; Kauntze 2014; Cardelle de Hartmann 2015. Ins Bewusstsein der modernen Forschung gerückt worden ist die Imitatio durch Gmelin 1932. Zur Forschungsgeschichte vgl. die Skizze bei Kaminski 2009, S. 1414.

85 Vgl. exemplarisch Kaminski 1998, Sp. 246: „Im Vergleich mit Epochen wie der augusteischen Klassik oder dem Renaissancehumanismus, in denen die rhetorische bzw. literarische I[mitatio] den Rang einer zentralen produktionsästhetischen Kategorie hat, spielt sie im Mittelalter (das als homogene Periode freilich erst nachträgliche Konstruktion ist) insgesamt eine eher untergeordnete Rolle."

86 Vgl. Büttner et al. 2018; Grünbart / Schwedler / Sonntag 2021; Leppin 2021.

87 Vgl. Reiff 1959; Flashar 1989 [1979]; Russel 1979; Thill 1979; West / Woodman 1979a; Conte 1986; Vogt-Spira 1994; Kaminski 1998, Sp. 239–246; Vogt-Spira 1999; Conte 2017.

88 Vgl. etwa das Resümee bei West / Woodman 1979b, S. 200: „The general conclusions which may be drawn from this collection of essays are unsurprising: that writers, and in particular writers of Latin, are often imitators; that imitations are often original creations; that comparative studies of antecedent(s) and imitator can often shed valuable light on both; that the imitator moveth as he listeth and therefore that there is no set grammar of comparison for the critic to apply: he must simply be apt to see what is there. The only law is that when a creative artist imitates, his product may well have the immeasurable originality that is characteristic of great art."

89 Vgl. dazu besonders Vogt-Spira 1999; Vogt-Spira 2000a; Vogt-Spira 2000b.

90 Vgl. Döpp 2001; Elsner / Hernández Lobato 2017.

lässt, dass die Imitatio (inklusive Aemulatio) auch in der mittelalterlichen Poetik und in den mittelhochdeutschen Poetologien als zentrale Kreativitätspraxis zum Erreichen poetischer Originalität fungiert, könnte das schöpferische ‚Anders- und Neuerzählen' tatsächlich in das Wiedererzählen integriert, könnte das Verhältnis zwischen theoretischer Poetik und poetischer Praxis geklärt, könnte schließlich die spannungsvolle Dynamik zwischen ‚anderer' Materia und ‚eigenem' Artificium rekonstruiert werden.

Die Nachahmung von und der Wettstreit mit Vorgängern (und Konkurrenten) bietet den zentralen Ansatz dafür, wie die Vermittlung sinnstiftender, über die in artifizieller Hinsicht engen Grenzen der Poetiken weit hinausreichender Praktiken und Verfahren der Bearbeitung einer Materia zu denken ist: durch das nachahmende Lernen am Modell, mit dem zu wetteifern und das letztlich überboten werden muss.[91] So argumentierend, braucht man nicht ins ‚Jenseits' der Artifizialität, die Schöpfung, auszugreifen, um zu erklären, dass die Vorgaben zur Imitatio zwar Teil des Artificium sind, dass sie die Regeln der Bearbeitung zugleich aber insofern zurücklassen, als die nachzuahmenden ‚Meisterwerke'[92] Überschreitungen ebendieser Regeln vormachen. Die Praxis der Imitatio mit dem Ziel der agonalen Überbietung dient als integraler Bestandteil der ihrerseits öfter poetischen Poetiken dazu, das *ingenium* und die natürlich-kreativen, ingeniösen Vermögen (nicht kategorial, sondern imitativ) über die Poetik hinaus zu aktivieren.

1.3 Rewriting – Inventio und Imitatio

Indessen existiert ein derartiger Ansatz, der die Inventio einbeziehen und den Imitatio-Begriff zur Basis mittelalterlichen Wiedererzählens machen würde, bereits (und

91 Zur Aemulatio vgl. Bauer 1992; Schmitz 2014.

92 Den auf den ersten Blick nicht unproblematischen Begriff ‚Meisterwerk' verwende ich hier zum einen in Anknüpfung an den Ansatz von Kelly, den ich im folgenden Teilkapitel vorstelle (siehe auch Kap. 2.1). Kelly definiert den Begriff „masterpiece" als „canonical illustration of the art of poetry and prose" (Kelly 2004, S. 7) und meint damit ein Werk, das sich durch originelle, meisterhaft-vorbildliche Imitatio auszeichnet, die wiederum die Nachahmungswürdigkeit des ‚Meisterwerks' im mittelalterlichen Poetik-Unterricht begründet. Zum anderen knüpfe ich mit der Bezeichnung ‚Meisterwerk' an den literarischen Begriff der ‚Meisterschaft' an, wie er von Bürkle und Kellner am Beispiel des höfischen Romans und der Sangspruchdichtung bzw. des Meistersangs rekonstruiert worden ist. Denn ‚Meisterschaft' verweist zunächst auf ausgeprägte künstlerische Kompetenz und Artifizialität (vgl. Bürkle 2007, S. 151f.; Bürkle 2015, S. 126f.). Darüber hinaus ist auch der (ebenfalls von Kelly anvisierte) Aspekt der Imitatio sowie, mehr noch, des Wettstreits entscheidend: Meisterschaft bedingt Agonalität, weil der Meistertitel Bestenauslese und die Aufforderung zur Überbietung impliziert (vgl. Bürkle 2007, S. 152f.; Kellner 2009b, S. 138f.; Bürkle 2015, S. 127). Das ‚Meisterwerk' ist also das in künstlerischer Hinsicht anerkanntermaßen herausragende Artefakt, das durch souverän-originelle Imitatio gefertigt worden ist sowie zur Überbietung anregt, und exhibiert somit die an späterer Stelle vorzustellenden Paradigmen der Artifizialität und des Agons.

er existierte auch schon, bevor Worstbrock seine Überlegungen zum Wiedererzählen erstmals publiziert hat). Einschlägig sind die von Worstbrock wie von nicht geringen Teilen der germanistischen Mediävistik kaum beachteten Arbeiten Kellys, der seit den 1960er Jahren in dutzenden Studien auf breiter Quellenbasis die mittelalterlichen Poetiken grundlegend erforscht und ihren enormen Aufschlusswert für das Verständnis französischer Dichtungen des Mittelalters demonstriert hat; spätestens seit 1992 liegt mit „The Art of Medieval French Romance“ eine erste umfassende Darstellung seines Ansatzes vor.[93] Ich skizziere diesen Ansatz des über das Erzählen hinausgehenden ‚Rewriting‘ entlang des konzisen Aufsatzes „The Medieval Art of Poetry and Prose. The Scope of Instruction and the Uses of Models“ (2004).

Im Zentrum der mittelalterlichen Poetiken des 12. und 13. Jahrhunderts steht das ‚Rewriting‘ von Quellen mittels Imitatio, wobei Quellen nicht nur den stofflichen ‚Inhalt‘ bereitstellen, sondern auch als formale Modelle fungieren können.[94] Imitatio kann demnach auf den ‚Inhalt‘ (*res*) oder den ‚Wortlaut‘ (*verba*) der Quelle oder auf beides bezogen sein.[95] Der Quelle kommt deshalb ein herausragender Stellenwert bei der Analyse mittelalterlicher Literatur zu, und Aussagen von Dichtern über ihre Quellen sollten nicht leichthin als ‚Lüge‘, ‚Konstrukt‘ oder ‚Inszenierung‘ abgetan, sondern stattdessen auf die Anforderungen des ‚Rewriting‘ bezogen werden.[96] Die herausragenden Quellen, an denen sich mittelalterliche Autoren formal wie inhaltlich zu messen hatten, nennt Kelly „masterpieces“; gemeint sind die Werke sowohl der antiken *auctores* (Vergil, Ovid, Horaz, Statius usw.) als auch der ‚modernen‘ Meisterdichter des 12. Jahrhunderts (Bernardus Silvestris, Walter von Châtillon, Alanus ab Insulis, Johannes von Hauvilla), die nicht zuletzt selbst musterhaft vorführen, was meisterhafte Imitation und vollendetes ‚Rewriting‘ ausmachen.[97] Keineswegs wird dabei nur eine einzige Quelle – als, wie Worstbrock meinte, unantastbare Materia – zugrunde gelegt: „Imitation may be of parts or a whole. It can include rewriting topoi, as well as replacing one topos by another; it may also use the art illustrated in a work that is not, strictly speaking, a source, as when Ovidian commonplaces appear in Arthurian literature. Such imitation is therefore selective, deploying multiple sources in diverse and even original ways [...].“[98] Die selb-

93 Vgl. Kelly 1966; Kelly 1969; Kelly 1970; Kelly 1974; Kelly 1978a; Kelly 1978b; Kelly 1984; Kelly 1987; Kelly 1991; Kelly 1992; Kelly 1996; Kelly 1997; Kelly 1999; Kelly 2004. Weitere wichtige Arbeiten sind in Kelly 2011 versammelt.

94 Vgl. Kelly 2004, S. 2.

95 Vgl. dazu bereits Reiff 1959. Worstbrock hatte demgegenüber gemeint, die „besondere Textualität der Vorlage“ (Worstbrock 1999, S. 135) als Bezugspunkt des Wiedererzählens ausschließen zu können.

96 Vgl. Kelly 2004, S. 3 f. Vgl. zu den Quellenberufungen auch Lofmark 1981; Grubmüller 1995; Laude 2004; Schmitt 2005a; Schmitt 2005b; Haupt 2016.

97 Vgl. Kelly 2004, S. 6–8.

98 Kelly 2004, S. 7.

ständige Kombination von Quellen im Zeichen von Inventio und Imitatio ist demnach der Autorschaft begründende Regelfall, keine Regelüberschreitung, die allererst eine „auctornähere Qualität“[99] anzeigen würde.

Lernen konnten mittelalterliche Autoren das Imitatio-basierte ‚Rewriting‘ in der Schule, und zwar schon durch die *praeexercitamina* des Grammatikunterrichts,[100] die anfangs anhand kleiner Einheiten und einfacher Umschriften die grundlegenden Verfahren der topischen Inventio wie *descriptio*, Paraphrase und Kommentar vermittelten.[101] Durch Habitualisierung der an kleinen Einheiten gelernten Verfahren und ihrer analogen Verwendung in größeren Zusammenhängen konnten potenzielle neue Meisterwerke, die *auch* als Übersetzungen (im Sinne Copelands) einerseits, als Kommentare andererseits anzusehen sind,[102] in Angriff genommen werden.[103] Hinweise darauf geben Handschriften, in denen Poetiken, Meisterwerke und Schülertexte versammelt sind, wobei die Imitatio-basierte Äquivalenz der Verfahren innerhalb der verschiedenen Kategorien durch wohl von Lehrern verfasste „bridge works [...] between student poems and masterpieces“ belegt ist.[104] Bezieht man außerdem Accessus ad auctores und Kommentare mit ein, die in vielen Handschriften die Texte der *auctores* begleiten,[105] ergibt sich ein schlüssiges Bild davon, wie Imitatio-basiertes ‚Rewriting‘ unter den Bedingungen mittelalterlicher Text- und Lernkultur zum maßgeblichen Schreibverfahren auch der volkssprachigen Autoren avancieren konnte.[106]

Entscheidend ist dabei, dass ‚Rewriting‘ nicht einfach die Quelle und Vorlage als verbindlich gegeben setzt, sondern mit dem (in einigen Poetiken explizit geäußerten) Anspruch einhergeht, das Quellenmaterial zu modifizieren, zu verbessern und zu übertreffen (*aemulatio*).[107] „Such modification might adapt, gloss, rearrange, or juxtapose new material, in part or in whole [...].“[108] Daraus folgt: Wenn unter diesen Voraussetzungen z.B. in einem Prolog der erste Urheber einer Materia auch als *auctor* der vor-

99 Worstbrock 1999, S. 142.

100 Vgl. Cizek 1994; N. Henkel 2010; Kraus 2009; Kraus 2013. Siehe auch Kap. 2.4.

101 Vgl. Kelly 2004, S. 8–11.

102 Kelly 2004, S. 10, bezeichnet „rewriting“ ausdrücklich als eine Art „commentary“, der keine wörtliche Übersetzung ist. Vgl. abermals Huber 1999b zum poetischen Kommentar.

103 Vgl. Kelly 2004, S. 10. Zur Vertiefung des Habitus-Konzepts im Anschluss an Bourdieu vgl. Schmitz 2007, S. 9–12. Vgl. außerdem Hamm 2016, S. 46f.

104 Vgl. Kelly 2004, S. 8f., Zitat S. 9.

105 Vgl. zu Accessus ad auctores Quain 1945; R. W. Hunt 1980 [1948]; Minnis 1988; A. Suerbaum 1998; zu Kommentaren Marti 1941; Haug 1995a; Stotz 1998; Most 1999; Geerlings / Schulze 2002; Bracht / Harke / Perkams / Vielberg 2022.

106 Vgl. Kelly 2004, S. 9f.

107 Vgl. Kelly 2004, S. 11–13. Vgl. zum Aspekt der Aemulatio besonders Kelly 1999. Vgl. auch Goullet 2005, S. 64: „[...] [L]a notion d’*aemulatio* est particulièrement importante au Moyen Âge, où l’intégration de l’héritage classique inspire d’incessants transferts culturels.“

108 Kelly 2004, S. 13.

liegenden Bearbeitung genannt wird, heißt das nicht, dass der mittelalterliche ‚Wiederschreiber' dem Sinn und der Form seiner Quelle bedingungslos folgt, sondern dass er sie im Gegenteil mit den Mitteln der topischen Inventio (teils erheblich) modifiziert, um originell zu sein: „If medieval authors took sources for granted, it would appear that good authors also rejected copying or faithful translation. The usual technique for such originality was topical invention."[109] Die Quelle ist demnach bereits auf der Ebene der Poetiken ein hochgradig komplexes Phänomen, das wenig über die Beschaffenheit des nach der Quelle ‚wiedergeschriebenen' Imitats aussagt. Die Quellenfixierung des ‚Wiederschreibers' erscheint mithin als eigentlicher Ermöglichungsgrund seines Dichtens – darin trifft sich Kelly mit Worstbrock, nur dass für Kelly, anders als für Worstbrock, die Veränderung der Materia durch Inventio ein selbstverständlicher Aspekt des durch Kunstvorschriften (*ars*) umfänglich regulierten, durch Übung (*exercitatio*) habitualisierten Artificium ist: „The master crafter invented using common features of amplification, abbreviation, and ornamentation that became habitual by schooling in composition."[110] Wenn sich Modifikation, Neuheit und Originalität dezidiert *im* Horizont der artifiziellen und lernbaren Inventio-Poetik des ‚Rewriting' befinden – und nicht nur als Resultat ‚freier Schöpfung' verstanden werden –, sind Kreativität und Originalität diesseits göttlicher Schöpfung möglich: „The Middle Ages had no category for literary creation or writing *ex nihilo*. However, they did have a very elaborate conception of original invention."[111] Den großen analytischen Nutzen seines Ansatzes hatte Kelly bereits zuvor in zwei monographischen Studien am Beispiel der französischen Epik des Mittelalters demonstriert.[112]

Das ‚Rewriting', das den gesamten Prozess des imitativen, quellenbezogenen Dichtens betrifft und damit über den Begriff des Wiedererzählens, der die Ebene der Narration fokussiert, in grundsätzlicher Weise hinausgeht, visiert den Autor und seine Kunst als zentrale Konfigurationen des Poetologischen an. Daran möchte ich anschließen. Die Imitatio als habitualisierte Praxis verweist, insofern sie, wie Kelly nahelegt, mit dem Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität der Bearbeitung verbunden wird, auf das Moment der Überbietung der Quelle und das Wetteifern mit ihrem Autor (*aemulatio*).[113] Durch diesen agonalen Index geht die Praxis der Imitatio letztlich über die regelbezogene Theoriedimension (*ars*) der Poetiken hinaus, ist aber zugleich auch Teil dieser Theorie, wie sich am Beispiel der *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme zeigen lässt:

109 Kelly 2004, S. 13.
110 Kelly 2004, S. 13.
111 Kelly 2004, S. 14.
112 Vgl. Kelly 1992; Kelly 1999.
113 Vgl. auch Kaminski 2009, S. 1407.

> Sequitur de executione materie, in qua quidam male disciplinati solent plerumque delirare et a semita doctrinali turpiter exorbitare, qui in scolastico exercitio fabulas circinantes poeticas verbum verbo sigillatim exprimunt tanquam super auctores metrice proposuerint commentare. Sed, quia veniam debet impetrare indisciplinata transgressio et forsitan cum perversis doctoribus pervertuntur, eis consulendum est, ut in exequenda materia consuetudinarios eventus studeant emulari, ut scilicet vera dicantur vel veri similia, nec etiam aliquis
> verbo verbum proponat reddere fidus
> Interpres [Hor. ars 133 f.].[114]

> Es folgt [ein Abschnitt über] die Ausarbeitung des Stoffs, bei der gewisse schlecht Ausgebildete meistens umherzuirren und vom Pfad der Lehre in hässlicher Weise abzuweichen pflegen, die in der Schulübung poetische Erdichtungen umkreisen und Wort für Wort einzeln zum Ausdruck bringen, gerade so, als hätten sie sich vorgenommen, die Autoren metrisch zu kommentieren. Aber weil die unregulierte Überschreitung Vergebung erlangen muss und sie vielleicht von verkehrten Lehrern irregeleitet werden, ist ihnen der Rat zu erteilen, bei der Ausarbeitung der Materia danach zu streben, die üblichen Ausgänge zu übertreffen, damit Wahres oder Wahrähnliches gesagt wird und nicht noch irgendeiner den Plan fasse, „Wort für Wort als getreuer Übersetzer wiederzugeben" [Hor. ars 133 f.].[115]

Die dichterische ‚Bearbeitung eines Stoffs' (*executio materiae*) erfordert, worauf ex negativo die Kritik an den ‚schlecht Ausgebildeten' (*male disciplinati*) und der ‚unregulierten Überschreitung' (*indisciplinata transgressio*) hinweist, eine gute Ausbildung, die in der Schule mit Paraphrase-Übungen beginnt, und strenge Regeln, ja: Disziplin. Doch den Gegenstand des Unterrichts wie der Kunstregeln – die ‚gute Disziplin' – bildet gerade die eigenständige, originelle Abweichung von der Quelle, wie die Verfehlung der zu nah am Ausgangstext bleibenden, kritisch als ‚metrisches Kommentieren' bezeichneten Paraphrase sowie die Absage an die getreue Übersetzung (*nec verbo verbum*, *fidus interpres*) verdeutlichen. Somit kommt es bei der *executio materiae* darauf an, die ‚üblichen Ausgänge' (*consuetudinarios eventus*) zu überbieten (*emulari*) oder die Überbietung wetteifernd zumindest zu versuchen.[116] In geschickter didaktischer Dialektik wird die auf schlechter Ausbildung beruhende mangelnde Transgressivität gegenüber der Quelle als Transgression der Regel, die Quelle zu transgredieren, getadelt. Anders als das Vorurteil bzw. die Zuschreibung eines (zu) engen Artificium-Begriffs an die Poetiken besagt, enthält die Ars hier die explizite Anleitung und Anforderung ihrer eigenen Überschreitung. Darauf aufmerksam macht die *Ars versificatoria* nicht zuletzt durch eigene imitative Praxis, indem sie in der in Prosa gefassten Norm anderthalb Verse der horazischen *Ars*

114 Matth. ars 4,1.

115 Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir, J. S.

116 Vgl. Gallo 1971, S. 189; Kelly 2004, S. 4 f. Das Verb (*a*)*emulari* sollte hier nicht mit ‚nachahmen' oder ‚folgen' übersetzt werden. Entscheidend ist vielmehr, wie die Negation des Paraphrasierens, Kommentierens und Übersetzens zeigt, gerade der Überbietungsgestus gegenüber dem Bestehenden, dem ‚Üblichen' und ‚Gewöhnlichen'.

poetica zitiert (*nec etiam aliquis verbo verbum proponat reddere fidus* / *Interpres*, siehe Hor. ars 133 f.).

Die gute Ausbildung in der Kunst des ‚Rewriting' bildet, so kann man zusammenfassen, die Voraussetzung dafür, überhaupt eine Materia bearbeiten zu können; aber bei der Bearbeitung darf man nicht bei der Ars stehenbleiben, sondern muss das artifizielle Präzept der Überbietung des Vorliegenden berücksichtigen. Genau diese Dialektik kann, so scheint mir (mit Kelly), gut erklären, wie die Diskrepanz zwischen den kleinteiligen Anweisungen zur *tractatio materiae* in den Poetiken und den darüber oft weit hinaus gehenden tatsächlichen Umarbeitungs- und Änderungsvollzügen der Dichter zustande kommt. Könnte man etwa die von Worstbrock für die Überschreitung der Ars herangezogene „neue Zweipoligkeit des ‚Eneasromans'",[117] die durch den massiven Ausbau der Lavinia-Handlung erreicht worden ist, als Imitatio Vergils mit überbietendem Anspruch verstehen, der seinerseits *Ilias* und *Odyssee*, die beiden Epen Homers, zur einen, nun zwei Handlungspole vereinenden *Aeneis* verbunden hatte? Könnte man, spezifischer, den Ausbau der Lavinia-Handlung im mittelalterlichen Eneasroman insofern als Imitatio Vergils mit überbietendem Anspruch deuten, als dieser selbst gegenüber seinen homerischen Hauptquellen die Dido-Handlung im vierten Buch der *Aeneis* „beinahe gänzlich nach dem vierten Buch der ‚Argonautika' des Apollonius geformt"[118] hat, wie Macrobius, der spätantike Gelehrte und Imitatio-Spezialist, bemerkt? Dies sei immerhin, so Macrobius weiter, eine Imitatio, die ihm, Vergil, dermaßen gut gelungen sei, „daß die Erzählung von der liebestollen Dido, die alle Welt als unzutreffend kennt, dennoch durch so viele Jahrhunderte den Anschein der Wahrheit [*speciem veritatis*] beibehält und daher im Munde aller als zutreffend [*pro vero*] gilt".[119] Hat also der Vergil-Imitator des *Roman d'Eneas*, indem er von Vergil die Idee zur Einfügung einer Liebeshandlung übernahm, gerade die in der *Ars versificatoria* durch eine Überschreitung der Übersetzungs-, Kommentierungs- und Paraphrasierungszwänge zu erlangende ‚Wahrheit des Dargestellten' (*ut scilicet vera dicantur vel veri similia*) erreicht – wie Vergil vor ihm? Diese Überlegung verdeutlicht, inwiefern die Imitatio – inklusive Überbietungsanspruch – es möglich macht, die in der Forschung öfter durch eine vereinseitigende Entscheidung für die eine *oder* andere Seite aufgelöste Spannung zwischen kleinteiligem Regulierungsstreben der Poetiken und freier Schöpfung als prozessual-dynamische Übergängigkeit zu erhalten sowie zur Dialektik von Regel und Überschreitung weiterzuführen. Die Imitatio bringt mit der Aemulatio dasjenige meta-artifizielle Moment in die Ars hinein, das die Ars zur Kreativität und Originalität übersteigt. Beide Momente allein blieben, wie die Kritik

117 Worstbrock 1999, S. 138.

118 Macr. sat. 5,17,4 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): *adeo ut de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit* [...].

119 Macr. sat. 5,17,5 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215 f.): [...] *ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet* [...].

an Worstbrock gezeigt hat, letztlich (zu) einseitig. Ohne artifizielle Technik geht es so wenig wie ohne nachahmende, wetteifernde Praxis. Das ‚Eigene' konstituiert sich nur in Bezug auf den und als Überbietung des ‚Anderen'.

Ich resümiere meine Argumentation in thesenhafter Zuspitzung: Das Wiederdichten einer vorliegenden Materia darf als fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetologie gelten. Dennoch kann der höfische Roman in poetologischer Hinsicht nicht nur ‚heterologisch' durch seine Quellen und Vorlagen (‚Materia') erklärt werden. Auch der ‚autologische' Bezug auf autonome Akte der Sinngebung (‚Artificium') reicht allein nicht hin, um seine Poetologie zu verstehen. Worstbrocks Ansatz versucht zwar die ‚autologisch-heterologische' Mitte zwischen Materia und Artificium zu halten, operiert dabei aber mit einem doppelt einseitigen Artificium-Begriff, der, zwischen starrer Regelkunst und freier Schöpfung oszillierend, die Praxis des Wiederdichtens gerade verfehlt. Mit Kelly rückt dagegen die Materia als Bezugspunkt der in den Poetiken erfassten artifiziellen Bearbeitungsverfahren sowie mithin als wichtige heterologische Dimension volkssprachigen Wiederdichtens zentral in den Blick. Pointiert gesagt, ist die Materia für das Verständnis der höfischen Romane mindestens genau so wichtig wie das Artificium. Die auf das Wetteifern mit und die Überbietung früherer Bearbeiter zulaufende Imitatio bildet schließlich diejenige agonale Praxis, mit der die Poetiken ihre eigene Artifizialität zum Zweck einer originellen Materia-Bearbeitung überschreiten, ohne ins andere Extrem freier Schöpfung zu fallen, indem die Bindung an die Materia den Agon mit ihren früheren Bearbeitern fundiert. Die kreative und originelle Dimension des volkssprachigen Wiederdichtens vorhandener Stoffe lässt sich rekonstruieren, wenn man die Artifizialität der Materia-Bearbeitung als Mittel zum Zweck der agonalen Praxis des Widerdichtens versteht.

1.4 Artifizialität und Agon – Poiesis als Praxis

Unter der Hand habe ich bereits zwei Begriffe eingeführt, die meine Überlegungen bündeln und im Folgenden leiten sollen: Artifizialität und Agon. Mit dem Begriff der Artifizialität, der (über ‚artifiziell' nach frz. ‚artificiel' und lat. *artificialis*)[120] auf lat. *ars* (‚Kunst, Kunstfertigkeit, Fachwissen') verweist,[121] wird zunächst jede menschliche Poiesis erfasst, die durch Normen und Vorschriften reguliert wird.[122] Der Aspekt des

120 Vgl. Duden 2019, S. 189.

121 Zur vormodernen – im Vergleich mit dem modernen Kunstbegriff sehr weiten – Bedeutung von *ars* vgl. Kristeller 1951; Kristeller 1952; Speer 1993; Speer 1994; Schaefer 1999a.

122 In der Mediävistik wird der Begriff ‚Artifizialität' bisher meistens auf eine ausgestellte kunstvolle Gestaltung bezogen. In ihrer wichtigen poetologischen Studie nennt etwa Obermaier 1995, S. 344, „Artifizialität" ein zentrales, dichtungsimmanent formuliertes Kriterium für die Qualität von Dichtung, das sie als „Anspruch an die Dichtung, kunstvoll zu sein", paraphrasiert.

Regelhaften geht auf den griechischen Begriff *téchnē* zurück, der schon bei Aristoteles als Habitus der Poiesis ein abstraktes, durch Lehre vermittelbares Wissen vom regelrechten Hervorbringen bezeichnet.[123] Dieses ‚Regelwissen' der Techne entsteht, so Aristoteles, indem aus wiederholten Erfahrungen allgemeine Annahmen über ähnliche Sachverhalte aufgestellt werden.[124] Der lateinische *ars*-Begriff wird vorrangig in didaktischen und Schulkontexten diskutiert: im Rahmen des antiken Bildungskonzepts der Enkyklios Paideia (*enkýklios paideía*) und der daraus hervorgehenden sieben Artes liberales.[125] Besonders in antiken und spätantiken Abhandlungen zur Grammatik, die üblicherweise als erste der Artes den Auftakt des weiteren Bildungsgangs darstellt,[126] finden sich regelmäßig Konzeptionalisierungen der *ars* im Allgemeinen.[127] So gibt Varro (gest. 27 v. Chr.) der *ars* – Cassiodor zufolge – in der Artes-Grundlegung *Disciplinarum libri novem* im Kontext der Grammatik eine etymologisch fundierte, einflussreiche Definition: *Ars vero dicta est, quod nos suis regulis artet atque constringat* [...] („Die ‚Kunst' heißt aber so, weil sie uns mittels ihrer Regeln bindet und ‚beschränkt'").[128] ‚Ars' bedeutet demnach die Unterwerfung einer poietischen Tätigkeit unter eine artifizielle Regel. Isidor von Sevilla greift Varros Definition in seiner bedeutenden Enzyklopädie, den *Etymologiae*, auf und verhilft ihr so zu größter Wirkung:[129] *Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat* (‚Ars wird genannt, was in festen Vorschriften und Regeln besteht').[130] Diese Definition bleibt mindestens bis ins 13. Jahrhundert gültig.[131]

Regularität der Poiesis bildet demnach das erste und zentrale Definitionsmerkmal der Artifizialität. Daneben lassen sich weitere wichtige Aspekte von Artifizialität über diejenigen – poetologisch perspektivierten – Produktionsweisen eruieren, die Artifizialität als menschliche Poiesis nicht ist. Zentral für den Vergleich ex negativo sind jeweils die Fragen, welche Instanz ursächlich für ein Produkt ist und auf welche Weise sie das Produkt hervorbringt.

123 Vgl. Wilms 1995, S. 36; Meißner 1999, S. 12, 15 und 17. Grundlegend ist Aristot. eth. Nic. 6,4.

124 Aristot. metaph. 1,1, 981a 5–7.

125 Vgl. P. Hadot 1982, S. 433–443; Stolz 2004, Bd. 1, S. 1–69; I. Hadot 2005, S. 263–293.

126 Vgl. Stolz 2004, Bd. 1, S. 15 und 58.

127 Vgl. Merle 1986, S. 100 f.

128 Cassiod. inst. 2, praef. 4, Bd. 2, S. 294,18–296,1 (Übers. Bürsgens 2003, Bd. 2, S. 295–297). Cassiodor referiert am genannten Ort noch eine zweite etymologische Ars-Definition (*apo tes aretes*), auf die ich nicht weiter eingehe; sie läuft darauf hinaus, Ars als Wissen (*scientia*) zu profilieren. Für weitere antike und spätantike Belege zu den beiden Etymologien vgl. TLL 1905–, Bd. 2, Sp. 656,9–44.

129 Vgl. Merle 1986, S. 105 f.

130 Isid. etym. 1,1,2.

131 Siehe etwa Serv. in Donat. art. min., S. 405,2–4; Papias, s. v. *Ars*, fol. 15^{v}; Hugo did. 2,1, S. 156,1–7; Ioh. Met. 1,12,11–14, S. 31. Die Lexikographie des 12. Jahrhunderts leitet *ars* nicht mehr von *artare*, sondern von *arcere* (‚einschließen, in Schranken halten') ab, was in der Sache nicht viel ändert. Siehe Osb. deriv., A 2,44, Bd. 1, S. 12: *Item ab arceo hec* ***ars*** *artis* [...]; Huguit. deriv., A 308,15, Bd. 2, S. 80: [...] *et ab arceo hec* ***ars*** *-tis, quia regulis nos arceat* [...].

Zunächst einmal steht Artifizialität als menschliche Leistung im Gegensatz zur Inspiration, bei der eine göttliche Stimme (oder allgemeiner: Produktion) an die Stelle der menschlichen gesetzt wird. Die mit „Formeln der Anrufung (*invocatio*)“[132] vorgetragene Bitte um Inspiration durch eine göttliche Instanz begegnet seit den Anfängen der europäischen Literaturgeschichte und stellt wohl das älteste poetologische Paradigma dar.[133] Der Kerngedanke der Inspirationspoetologie besteht darin, dass das poetische Werk nicht auf der Eigenleistung des Dichters beruht, sondern durch die inspirierende Instanz bewirkt und vom Dichter als Medium vermittelt wird.[134] In dieser Hinsicht kann, wie erstmals Platon im *Ion* systematisch begründet hat,[135] die von einer Gottheit bewirkte, qua Inspiration an den Dichter übergebene poetische Rede als Gegenteil artifizieller Dichtung gelten, die ursächlich vom menschlichen Dichter aus eigenem Können und Wissen hervorgebracht wird. Für die Inspirationspoetologie scheinen entsprechend seltener Metaphern aus dem Bereich menschlicher artifizieller Poiesis verwendet zu werden, dagegen häufiger Metaphern aus dem Bereich der Natur, z.B. das ursprünglich aus der Hippokrene entsprungene, in mannigfachen Variationen vom Tau über den Regenguss bis zur Meeresflut tröpfelnde, strömende oder wallende Wasser,[136] der Apollon heilige Schwan,[137] aber auch die Nahrungsaufnahme (z.B. Ez 2,8–3,3; Act 10,8–10) und nicht zuletzt das Feuer (z.B. Act 2,3 f.).

Für die christliche Theologie stellt sich der Gegensatz von Inspiration und Artifizialität weniger streng dar als für Platon. Im Anschluss an die Unterscheidung von *causa principalis* (Gott) und *causa instrumentalis* (menschlicher Autor, Prophet), die in der

132 Kositzke 1998, Sp. 424.

133 Grundlegend ist die Untersuchung der antiken Reflexionsfigur der Museninspiration, vgl. Barmeyer 1968. Zur Rezeption der Musen im christlichen Mittelalter vgl. Curtius 1939; Curtius 1943, S. 256–268; Curtius 1965 [1948], S. 235–252; Kupke 1992; Verbaal 2007. Rezente Überblicksartikel mit guter systematischer Aufarbeitung des Inspirationsgedankens, dass die göttliche Instanz durch das menschliche Medium spricht, sind Kositzke 1998; Till 2000. Zu den Möglichkeiten und Grenzen, aus antiken und modernen Inspirationskonzepten Elemente einer Theorie der Inspiration bzw. des ‚Schöpferischen‘ zu entwerfen, vgl. Barmeyer 1968, S. 9–52 und 206–215; Horn 2000; Kurz 2014. Die mediävistische Forschung zur Inspiration ist sehr umfangreich. Vgl. Boesch 1936, S. 113–118; Pöggeler 1973 [1960], S. 31–44; Ohly 1966; Ochs 1968; Strunk 1970, S. 85–116; Klopsch 1980, S. 20–37; Lutz 1984; Wehrli 1984, S. 108–113; Thelen 1989; Haug 1992, bes. S. 47–50; Haug 2001; Kellner 2005. Die gründlichsten Untersuchungen in jüngster Zeit sind: Klein 2006; Klein 2008; Unzeitig 2010, S. 118–129 und 344. Zur Metaphorik der Inspiration vgl. Klopsch 1980, S. 30–33; Ohly 1993a; Gundlach 2019, S. 178–184. Inspiration kann auch als ‚Tarnkappe der Autorschaft‘ dienen, wie der Band Schlesier / Trînca 2008 zeigt.

134 Vgl. Till 2000, S. 149; Bamberger / Stellmann / M. Strohschneider 2018, S. 9 f.

135 Plat. Ion. Vgl. H. Schneider 1989, S. 153 f.; Kleinschmidt 1998, S. 14 f.; Schlaffer 2005, S. 11–25; Klein 2006, S. 65 m. Anm. 38.

136 Vgl. Ohly 1993a, S. 143–170 (mit besonders reichem Material zum Tau).

137 Vgl. Jakob 2000.

scholastischen Theologie der Schriftinspiration geläufig wird, lässt sich die Inspiration mit genuin menschlicher Autorschaft zusammendenken.[138] Damit stünde der göttlichen Urheberschaft am inspirierten Wort die menschliche Artifizialität als instrumentale Nebenursache zur Seite. Für eine solche teilhaftige menschliche Artifizilität, die eng mit der Inspiration verkoppelt ist, gibt es ein biblisches Vorbild: die Inspiration der Kunsthandwerker (*fabri*), die das Tabernakel und dessen Interieur herstellen (Ex 31,1–11). Gott selbst berichtet Mose, dem er zuvor bereits detaillierte Anweisungen zum Tabernakel erteilt hatte (Ex 25–30): „Siehe, ich habe Bezalel, den Sohn Uris, des Sohnes Hurs, aus dem Stamm Juda, beim Namen gerufen [3]und ihn mit dem Geist Gottes erfüllt [*et implevi eum spiritu Dei*], mit Weisheit, Verstand und Kenntnis in jeder Arbeit, [4]zum Ersinnen für alles, was kunstvoll gefertigt werden kann [*ad excogitandum fabre*] aus Gold und Silber und Bronze, [5]Marmor und Edelsteinen und unterschiedlichen Hölzern."[139] Dieser Bericht bezieht Inspiration auf das artifizielle Vermögen der Kunsthandwerker, legitimiert und erhöht menschliche Artifizialität – und ist im Mittelalter, etwa in der *Schedula diversarum artium* des Theophilus Presbyter, auch so verstanden worden.[140] Das Paradigma der ‚inspirierten Handwerker' ließe sich am Beispiel der Poetik der Legende, in der Artifizialität (der Verfahren) und Inspiration (als ihre Voraussetzung) oft untrennbar miteinander verbunden sind, weiter verfolgen,[141] ist aber auch schon in Bezug auf poetologische Reflexionen im höfischen Roman interpretativ fruchtbar gemacht worden.[142] Letztlich bleiben Inspiration, ‚erfüllt werden mit dem göttlichem Geist' (*et implevi eum spiritu Dei*), und Artifizialität, ‚künstlich Herstellbares ersinnen' (*ad excogitandum fabre*), jedoch auch dann, wenn sie ineinanderfließen, (semantisch) differenzierbar. Die Inspiration ermöglicht Artifizialität, ohne mit ihr identisch zu werden.

Artifizialität als menschliche Poiesis ist weiterhin keine göttliche Schöpfung. Die Herstellung der Welt ist zwar in der antiken Philosophie eine Domäne der Techne und insofern keine Schöpfung ‚aus dem Nichts', aber sie gilt als göttliche, nicht menschliche Techne und Poiesis.[143] Im *Timaios*, dem für das Mittelalter wichtigsten Dialog Platons,[144]

138 Vgl. Beumer 1968, S. 38–40; LMA 1980–1999, Bd. 5, Sp. 450.

139 Ex 31,2–5 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 1, S. 373): *ecce vocavi ex nomine Beselehel filium Uri filii Hur de tribu Iuda [3]et implevi eum spiritu Dei sapientia intellegentia et scientia in omni opere [4]ad excogitandum fabre quicquid fieri potest ex auro et argento et aere [5]marmore et gemmis et diversitate lignorum.* Siehe auch Ex 36,30–35, bes. 31–33.

140 Theoph. sched. 3, prol., Bd. 1, S. 236.

141 Vgl. Strunk 1970, bes. S. 116–129. Neue Impulse zur ‚inspirierten Artifizialität' der mittelalterlichen Legenden bietet der von Genette inspirierte Ansatz der ‚Réécriture' (sc. hagiographique), vgl. etwa Goullet 2005; Nuß 2013.

142 Vgl. Trînca 2008a.

143 Siehe zur Differenz zwischen göttlicher und menschlicher Techne z. B. Plat. soph. 219a–c und 265a–e.

144 Vgl. Chenu 1969 [1957], S. 283–291; Gregory 1988; Neschke-Hentschke 2000; Somfai 2002; Leinkauf / Steel 2005; Dronke 2008.

wird die Herstellung der Welt durch den Demiurgen, einen göttlichen Weltenbildner,[145] beschrieben. Der Demiurg stellt den sinnlich wahrnehmbaren Kosmos (das ‚Werdende‘) mit Blick auf die intelligiblen Ideen (das ‚Sein‘) in einem schwer vorstellbaren gestaltlosen Rezeptakulum (dem ‚Worin des Werdenden‘) her.[146] Das Handwerkermodell der technischen Kosmogenese des *Timaios* wird die philosophische Auseinandersetzung mit der Entstehung bzw. Erschaffung der Welt in der Vormoderne weitgehend bestimmen.[147] Während viele mittelplatonische Denker der Zeitenwende gemäß dem Modell artifizieller Weltbildung aus dem *Timaios* drei Prinzipien für die Kosmogenese postulieren – Gott als Demiurg und Baumeister, die Ideen als Muster und die Materie als Baustoff –,[148] entwickelt die christliche Theologie seit dem 2. Jahrhundert mit der ‚Schöpfung aus dem Nichts‘ (*creatio ex nihilo*) ein eigenes Paradigma der Weltschöpfung, das im ausdrücklichen Gegensatz zum platonischen Weltbildungsmodell eine nicht-artifizielle Erschaffung der Welt durch den Befehl eines allmächtigen Schöpfergottes postuliert, der weder auf externe Ideen als Muster noch auf die Materie als vorliegenden Baustoff angewiesen ist.[149] Wenn fortan in der christlichen Kultur des Mittelalters Gott als Artifex erscheint (*deus artifex*), ist dies eine Metapher für den ‚Schöpfer‘ (*creator*), der die theologisch als *creatio ex nihilo* aufgefasste Weltentstehung verantwortet. Die unanschauliche Simultanschöpfung des Deus creator wird mithilfe der Deus artifex-Metapher also im Paradigma menschlicher Poiesis und Techne als sukzessive artifizielle Fabrikation vorgestellt, die Anschlussfähigkeit zum integumental verstandenen platonischen ‚philosophischen Mythos‘ der Weltbildung durch den Demiurgen demonstriert.[150] Während in der Figur Gottes Ars und Schöpfung eine metaphorische Synthese eingehen können – bei zugleich entschiedener konzeptioneller Differenz beider Produktionsparadigmen in theologischer Hinsicht –,[151] ist dem Menschen eine vergleichbare Verschmelzung der Paradigmen so lange verwehrt, wie in der christlichen Vormoderne ein starker Begriff von *creatio ex nihilo* in Geltung bleibt, also ideengeschichtlich mindestens bis ins 15., begriffsgeschichtlich teilweise noch bis ins frühe 18. Jahrhundert; denn in der

145 Vgl. Halfwassen 2000; Mesch 2017.

146 Plat. Tim. 50c–d. Vgl. Mesch 2017, S. 220.

147 Vgl. Dörrie / Baltes 1996, S. 379 f. und 382; Eusterschulte 1999; O’Brien 2015.

148 Vgl. Dörrie / Baltes 1996, S. 381, 387 f. und 487.

149 Grundlegend zur gegen die platonische Demiurgie gerichteten Einführung der *creatio ex nihilo* in der christlichen Theologie des 2. Jahrhunderts vgl. May 1978. Für die spätere Integration der *creatio ex nihilo* in den mittelalterlichen kosmogonischen Platonismus vgl. Eusterschulte 1999; Kobusch 2005; Scheuer 2011a.

150 Vgl. zum Deus artifex etwa Kris / Kurz 1980 [1934], S. 64–86; Curtius 1938a, S. 17–21; Curtius 1965 [1948], S. 527–529; Rüfner 1955; Kablitz 1998; Bogen 2001, S. 121–159; Østrem 2007.

151 Vgl. jetzt zu den Verwicklungen von Schöpfung und Demiurgie im 12. und 13. Jahrhundert Wick 2021.

vormodernen Theologie bezieht sich die *creatio ex nihilo* auf die Erschaffung der körperlichen Materie (sowie von Geistwesen wie Engeln und Seelen) aus dem Nichts,[152] was dem Menschen schlechterdings unmöglich ist und somit auch keine naheliegende Metapher für menschliche Produktion darstellt. Erst wenn im Lauf der Neuzeit ein nicht länger theologisch dominierter *creatio*-Begriff gebräuchlich wird, avanciert ‚Schöpfung' zur beliebten Metapher und Reflexionsfigur menschlicher Produktion.[153] Deshalb steht die Ars im Rahmen vormoderner christlicher Kulturen, wenn sie von menschlichen Dichtern ausgeübt wird, oft im Gegensatz zur Schöpfung. Wenn Gott zur poetologischen Reflexion herangezogen wird, dann in der Regel entweder um die Inspiration zu erbitten oder um das Schöpfungswerk in Analogie zum Kunstwerk – bei größerer Unähnlichkeit als Ähnlichkeit – zu setzen. Gottes Wort wird Welt und Seele und Sohn, das Wort des Dichters bestenfalls poetisch.

Artifizialität als menschliche Poiesis ist schließlich kein natürliches Entstehen oder Zeugen. Wie schon der Techne-Begriff bei Aristoteles, der den Satz von der Nachahmung der Natur durch die Kunst geprägt hat, steht auch der römische Ars-Begriff in einer polaren Beziehung zur Natur.[154] Die Natur gibt der Ars nicht nur ein Vorbild der Nachahmung, sondern fundiert als Naturanlage (*natura*) oder natürliche Begabung (*ingenium*) auch die Ausübung der Ars im und durch den Künstler. Dabei soll die Ars einerseits die Naturanlage kultivieren, konkret z.B. die für jede Ars erforderliche Begabung, andererseits soll sie die Natur, vor allem in der Formel *ars imitatur naturam*, zum verbindlichen Vorbild der Gestaltung nehmen, das aber auch – wie etwa die Künstleranekdoten bei Plinius belegen – überboten werden kann (wenn z.B. Vögel nach künstlichen Trauben picken).[155] Wie die erhebliche Vielfalt an poetologischen Metaphern aus dem Bereich der Natur zeigt (Blumen, Vögel, Geburt usw.), steht eine Naturpoetologie regelmäßig in einem Gegensatz- oder Spannungsverhältnis zur Ars. Der Begriff der Artifzialität impliziert demnach die auch im Mittelalter dominante Auffassung, Dichten sei eine Kunstfertigkeit, eine Kompetenz, ein Können, sei durch theoretische Unterweisung und praktischen (Schul-)Unterricht lernbar und nicht nur ein natürlich-angeborenes Vermögen. Damit knüpfe ich an eine Forschung an, die den Kunstcharakter, die ‚Künstlichkeit' und die Kunstreflexion der höfischen Dichtung als entscheidende Konstituen-

152 Siehe etwa Guillelm. glos. Plat. 37,4–7, S. 69: *Et est opus Creatoris prima creatio sine praeiacente materia, ut est creatio elementorum et spirituum, uel ea quae uidemus fieri contra consuetum cursum naturae, ut partis uirginis, etc.*

153 Vgl. etwa Rüfner 1955; Blumenberg 2015 [1957]; Flasch 1965; Tigerstedt 1968; Haug 2003b; Kiening 2015.

154 Vgl. Robling 1992, Sp. 1009.

155 Vgl. zur *imitatio naturae* in der Vormoderne und besonders im Mittelalter Kris / Kurz 1980 [1934], S. 89–99; Blumenberg 2015 [1957]; Kämpf 1959; Bien 1964; Flasch 1965; Jørgensen 1969; Wieland 1983; Peres 1990; Moritz 2010; Szekeres 2012.

ten ihrer ästhetisch-poetischen Verfasstheit herausgearbeitet hat.[156] Gleichwohl sind Überschneidungen menschlich-artifizieller und natürlich-genetischer Poetologien aufgrund der Fundierungsrelation sowie aufgrund der Projektion von Technik in die Natur, die metaphorisch zur ‚Künstlerin' (*natura artifex*) werden kann,[157] eher – und früher – denkbar als im Fall der Schöpfung. Nicht zuletzt stiftet die Natur das Materialreservoir menschlicher Poiesis. Nach der Grundlegung durch Plinius kann die Materialität der Poiesis in ihren Hauptsachen (Metalle, Erden, Steine und Edelsteine) als Naturgegebenheit begriffen werden.[158]

Die Abgrenzung des Paradigmas der Artifizialität als menschlicher Poiesis vom Paradigma der Kreativität als göttlicher Schöpfung (aus dem Nichts) und vom Paradigma der Generativität als natürlicher Zeugung lässt sich auch in der mittelalterlichen Theologie nachweisen, die drei Produktionsinstanzen und ihre drei Produktionsweisen unterscheidet. Hugo von St. Viktor etwa übernimmt für eine bemerkenswerte Reflexion der menschlichen Artifizialität im anthropologisch-philosophisch-theologischen Kontext vom spätantiken *Timaios*-Kommentator und -Übersetzer Calcidius die Formel von den ‚drei Werken':[159]

> „Sunt etenim tria opera, id est, opus Dei, opus naturae, opus artificis imitantis naturam." Opus Dei est, quod non erat creare. Unde illud: „In principio creavit Deus caelum et terram." Opus naturae, quod latuit ad actum producere. Unde illud: „Producat terra herbam virentem" etc. Opus artificis est disgregata coniungere vel coniuncta segregare. Unde illud: „Consuerunt sibi perizomata." Neque enim potuit vel terra caelum creare, vel homo herbam producere, qui nec palmum ad staturam suam addere potest.

156 Vgl. Braun / Young 2007, darin besonders Braun 2007, S. 13–21; Bürkle 2007; Huber 2007; Bürkle / Peters 2009 und darin programmatisch Bürkle 2009; Hamm 2011; Gerok-Reiter 2015; Klein 2016/2017; Kropik 2018.

157 Vgl. etwa Curtius 1938b, S. 180–197; Solmsen 1963; Cupane 1984; Modersohn 1991; Modersohn 1994; Modersohn 1997, S. 126–158; Truitt 2015, S. 40–68.

158 Siehe Plin. nat. 33–37. Vgl. etwa Darab 2014a; Darab 2014b. Die Metall- und Steinbücher der *Naturalis historia* werden prominent von Isidor aufgegriffen (Isid. etym. 16). Eine wichtige hochmittelalterliche Quelle für die materielle Dimension der ‚Kunst' ist die *Schedula diversarum artium* von Theophilus Presbyter. Vgl. Reudenbach 2003; Speer 2014.

159 Siehe Calc. comm. 23, S. 73,10 f.: *Omnia enim quae sunt uel dei opera sunt uel naturae uel naturam imitantis hominis artificis.* Vgl. zu dieser Stelle, die Dutton 1991, S. 67, mit Blick auf die Platoniker des 12. Jahrhunderts als „one of the cornerstones of their metaphysics" bezeichnet, exemplarisch: Chenu 1968 [1957], S. 40 f.; Reckermann 1976, Sp. 1366; Gersh 1986, Bd. 2, S. 473; Speer 1995, S. 203 f. m. Anm. 219; Rüffer 2014, S. 67 m. Anm. 97; J. Vollmann 2017, S. 50. Vgl. zum Kommentar und der mittelplatonischen Tradition, in der Calcidius steht: Van Winden 1959; Waszink 1964; Gersh 1986, Bd. 2, S. 424–433; Reydams-Schils 2007. Vgl. zur Wirkungsgeschichte der Übersetzung und des Kommentars im mittelalterlichen kosmologischen Platonismus etwa Chenu 1969 [1957], S. 284; Baltes 1976–1978, Bd. 1, S. 172–184; Neschke-Hentschke 2000; Leinkauf / Steel 2005; Dronke 2008.

> „Es gibt nämlich drei Werke: das Werk Gottes, das Werk der Natur und das Werk des schaffenden Menschen, der die Natur nachahmt." Das Werk Gottes ist es, das zu schaffen, was vorher nicht existierte. Daher heißt es: „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde" (Gen 1, 1). Das Werk der Natur ist es, das, was verborgen lag, in die Wirklichkeit zu überführen. Daher heißt es: „Die Erde bringe Grünes hervor" (Gen 1, 11). Das Werk des [Artifex] ist es, Getrenntes zu verbinden und Verbundenes zu trennen. Daher heißt es: „Sie hefteten sich einen Schurz zusammen" (vgl. Gen 3, 7). Denn die Erde kann nicht den Himmel erschaffen, und der Mensch, der nicht eine Handbreit seiner Körpergröße hinzufügen kann (vgl. Lk 12, 25), vermag nichts Grünes hervorzubringen.[160]

Gott ist Schöpfer, seine Produktionsweise die Schöpfung aus dem Nichts; die Natur ist ‚Generatorin', ihre Produktionsweise die Entwicklung von im Verborgenen Angelegtem; der Mensch ist Artifex, seine Produktionsweise das Trennen und Verbinden. In heilsgeschichtlicher Perspektive wird die menschliche Artifizialität durch den Sündenfall initiiert, als Adam und Eva, die ersten ‚Künstler', Feigenschürze zur Bedeckung ihrer Nacktheit herstellen. Mithin besitzt die Artifizialität für Hugo keinen Selbstzweck, sondern soll vielmehr als Remedium gegen die sündenfallbedingten Mängel des irdischen Menschenlebens fungieren.[161] Dabei wertet Hugo die menschliche Poiesis in erheblicher Weise auf – als Glanzstück und Spiegel menschlicher Ratio, die wiederum auf den Schöpfer, der den Menschen als rationales Wesen geschaffen hat, zurückstrahlt.[162]

160 Hugo did. 1,9 S. 138,16–140,6 (Übers. Offergeld 1997, S. 139–141 [modifiziert]).

161 Hugo did. 1,8. Vgl. dazu Curtius 1938a, S. 21–25, bes. S. 23 f.; Merle 1986, S. 113 f.; Huber 1992, S. 9; Senger 1993, bes. S. 53 f., 63–65 und 72–75; Whitney 1990, S. 82–99; Kruse 2001, S. 116–122.

162 Hugo did. 1,9, S. 140,25–142,12 (Übers. Offergeld 1997, S. 141–143): *Nec tamen sine causa factum est quod, cum singula animantium naturae suae arma secum nata habeant, solus homo inermis nascitur et nudus. Oportuit enim ut illis, quae sibi providere nesciunt, natura consuleret, homini autem ex hoc etiam maior experiendi occasio praestaretur, cum illa, quae ceteris naturaliter data sunt, propria ratione sibi inveniret. Multo enim nunc magis enitet ratio hominis haec eadem inveniendo quam habendo claruisset. Nec sine causa proverbium sonat quod: „Ingeniosa fames omnes excuderit artes." Hac equidem ratione illa quae nunc excellentissima in studiis hominum vides, reperta sunt. Hac eadem pingendi, texendi, sculpendi, fundendi, infinita genera exorta sunt, ut iam cum natura ipsum miremur artificem.* „Aber es ist nicht ohne Grund, daß, während alle Lebewesen mit der ihrer Natur eigenen Bewaffnung auf die Welt kommen, der Mensch allein nackt und schutzlos geboren wird. Es war nämlich nötig, daß denjenigen, die nicht für sich selbst sorgen können, die Natur beistehe. Dem Menschen aber sollte gerade dadurch noch mehr Gelegenheit gegeben werden, Erfahrungen zu machen, weil er aus eigener Verstandeskraft erfinden mußte, was den anderen Lebewesen von Natur aus gegeben wurde. In der Erfindung dieser Dinge erstrahlt nämlich die Vernunft des Menschen in viel hellerem Lichte, als sie es bei deren naturgegebenen Besitz getan hätte. Und das Sprichwort sagt nicht ohne Grund: ‚Der erfinderische Hunger hat alle Künste hervorgebracht.' Auf diese Weise nämlich ist all das erfunden worden, was du heute als das Herausragende in den menschlichen Bemühungen siehst. So sind die unzähligen Arten des Malens, Webens, des Bildhauerns und Gießens entstanden, so daß wir neben der Natur nicht minder auch den schaffenden Menschen mit Bewunderung betrachten."

Artifizialität liegt demnach vor, wenn ein Artifex eine poietische Tätigkeit nach festen, lernbaren Regeln ausführt. Konstitutiv sind weiterhin der polare Bezug zur Natur sowie die Materialität der menschlichen Poiesis. Von den vielen möglichen Produktionsweisen – etwa der göttlichen *creatio ex nihilo* im Paradigma der Kreativität oder der natürlichen Entwicklung im Paradigma der Generativität – ist diejenige des Trennens und Verbindens für Artifizialität paradigmatisch, was nicht ausschließt, dass Artifizialität in der Produktion auf andere Weisen, etwa durch Umformung, Transformation, Hinzufügung oder Wegnahme,[163] vollzogen werden kann.

Inspiration, Schöpfung und Natur, die skizzierten Negative der Ars, denen zufolge Gott alleiniger Schöpfer, der Mensch allenfalls Artifex oder Medium der Inspiration ist und die menschliche Kunst ein Derivat der Natur (als Substrat oder Modell), sind in der Forschung immer wieder als die wichtigsten Grenzen thematisiert worden, an deren Überwindung die Kunst (auf dem Weg zu ihrer modernen Autonomie) mit Pathos und Vehemenz arbeite. Durch die Fokussierung auf das, was nicht Artifizialität ist bzw. was Artifizialität (noch) nicht ist, droht allerdings der Blick für das, was Artifizialität schon ist und allererst ermöglicht, verloren zu gehen. Da die Vormoderne einerseits die Funktionalität der Ars betont (für Hugo ist die menschliche Poiesis, wie gesagt, Remedium gegen die Mängel des irdischen Lebens), sie andererseits in eminenter Weise aufwertet (für Hugo spiegelt sich in den Werken der menschlichen Poiesis die göttliche Gabe der Ratio), zielt das Konzept der Artifizialität auf einen Kunstbegriff, der Funktionalität und Auszeichnung vereint. Ein solcher Begriff versteht die technische Perfektion – die zur Auszeichnung des Menschen führende Autologie der Poiesis – als Funktion für etwas anderes, Heterologisches. Ich verfolge die Funktionalität der Artifizialität für eine spezifische heterologische Praxis – den Agon.

Der Begriff ‚Agon' ist vom griechischen Substantiv *agṓn* abgeleitet, das ursprünglich als Bezeichnung für die sportlichen oder musischen Wettkämpfe der Antike (z.B. die Olympischen Spiele) verwendet worden ist, die man bei Versammlungen wie religiösen Festen veranstaltet hat.[164] Augustinus fasst die Aufführung des ‚Welttheaters' durch die ‚göttliche Vorsehung' (*divina providentia*) ausdrücklich als ‚Wettkampf' (*agon*) mit Siegern und Besiegten sowie Zuschauern.[165] Im lateinischen Mittelalter nennt man

163 Siehe Aristot. phys. 1,7, 190b 5–9 (Übers. Zekl 1987, Bd. 1, S. 37): „Es entsteht das im einfachen Sinn *Werdende* teils durch *Umformung*, z.B. ein Standbild; teils durch *Hinzutun*, z.B. Dinge, die wachsen; teils durch *Fortnehmen*, z.B. wenn aus dem Stein eine Hermesfigur wird; teils durch *Zusammenfügung*, z.B. ein Haus; teils durch *Eigenschaftsveränderung*, z.B. bei Dingen, die sich in ihrem Stoff wandeln."

164 Vgl. Jüthner 1950.

165 Siehe Aug. vera rel. 40,76: *Sed sicut niger color in pictura cum toto fit pulcher, sic istum totum agonem decenter edit incommutabilis divina providentia, aliud victis, aliud certantibus, aliud victoribus, aliud spectatoribus, aliud quietis et solum deum contemplantibus tribuens.*

den Agon auch *certamen* und *certatio* (‚Wettstreit').[166] Der Agon meint grundsätzlich den wett-kämpferischen Vergleich mit anderen, der gegenüber dem kriegerischen (oder ‚heroischen') Ernst ein spielerisches Element bewahrt, ohne doch ‚nur' Spiel zu sein.[167] In mediävistischer Perspektive verweist der Begriff auf Praktiken des Wettstreits um soziale Anerkennung (‚Ehre'), die der Rangdifferenzierung in mittelalterlichen Adelsgesellschaften dienen.[168] Die jüngst florierende mediävistische Forschung zur Agonalität in der höfischen Literatur hat herausgearbeitet, wie zentral der Wettkampfgedanke auch für die poetologische Profilierung des Höfischen ist, dem ein agonales Prinzip zugrunde liegt.[169] Im Zug der Verwendung dieses Agon-Begriffs möchte ich die höfische Dichtung als soziale Praxis verstehen,[170] insofern sie im (oft nur als literarisch vermitteltes Konzept zugänglichen) Rahmen der höfischen Gesellschaft auf Imitatio und Überbietung von Vorgängern – aber auch und vielleicht vor allem von Konkurrenten – zielt.

In Anknüpfung an Aristoteles, der die Poiesis und ihren Habitus der Techne als Aspekt der Praxis und ihrer Arete der Phronesis bestimmt hat,[171] verstehe ich die mittelalterliche Dichtkunst als Aspekt einer agonalen Praxis des Dichtens, die letztlich in der höfischen Gesellschaft wurzelt und von der Ehre als deren „Ordnungsfaktor"[172] be-

166 Isid. etym. 18,25: *De agone. Quae Latine certamina, Graeci ἀγῶνας vocant, a frequentia qua celebrabantur. Siquidem et omnem coetum atque conventum agona dici; ali quod in circulis et quasi agoniis, id est sine angulo locis, ederentur nuncupatos agonas putant.* Papias, s. v. *Agon*, fol. 7v: *Agon.certamen:desyderium:inde agonia.i*[*d est*]*.certatio.*

167 Vgl. grundlegend Burckhardt 2012 [1902], S. 83–118. Einen begriffsgeschichtlichen Überblick bietet Reckermann 1971.

168 Vgl. etwa Oexle 1990, S. 21–26; Spieß 1997; Görich 2001; Melville 2004; Paravicini / Wettlaufer 2010.

169 Vgl. G. Pörksen / U. Pörksen 1988; Haferland 1989, S. 28–35 und 73–120; A. Schulz 2012, S. 43–53 und 127–129; Mohr 2017; Gebert 2019; Bleuler / Kern 2020. Parallel dazu verläuft die Beschäftigung mit dem Agonalen in einzelnen Texten, vgl. etwa Wachinger 1973; Schmid 2002; Kellermann 2006; Kellner / Strohschneider 2007; Löser 2009; Strohschneider 2010; Glauch 2014b.

170 Mit diesem Verständnis der höfischen Dichtung als Praxis knüpfe ich an die Studien zur ‚Institutionalität' höfischer Literatur an, die die höfische Literatur „als eine – eben: ‚literarische' – Sonderform kommunikativen Handelns am Hof" (Strohschneider 2001, S. 10) definieren. Vgl. zu diesem Ansatz Strohschneider 1997; Kellner / Lieb / Strohschneider 2001; Lieb / Müller 2002; Strohschneider 2014. Anders als dieser Ansatz verstehe ich die höfische Dichtung nicht so sehr als „Sonderform kommunikativen Handelns", sondern vielmehr und grundsätzlich als Teil sozialer Praxis am Hof. Nicht die „Einbindung in soziale Praxis" (Strohschneider 2014, S. 265) steht dann im Zentrum des Interesses, sondern das Funktionieren der höfischen Literatur *als* soziale Praxis. Um dieses Funktionieren zu beschreiben, sind, so meine ich, Artifizialität und Agon zentrale Paradigmen.

171 Aristot. eth. Nic. 6,5, 1140a 24–1140b 30.

172 Vogt 1997, S. 23 (im Original kursiv). Nur erwähnt sei, dass Ehre als „Ordnungsfaktor" bei den einzelnen Mitgliedern einer Gesellschaft auch ein Übermaß an Ehrgeiz hervorrufen kann, das sich etwa in politisch unklugen Entscheidungen niederschlagen kann, wofür der junge, dezidiert durch *übermuot* – das heißt hier: übermäßigen Ehrgeiz – ausgezeichnete Riwalin in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* ein bekanntes Beispiel gibt (siehe bes. Go. Tr. 260–318). Vgl. jetzt den anregenden Essay zur Ambivalenz des Ehrgeizes: Goebel 2020.

stimmt wird, durch den soziales Ansehen im Wettstreit der Mitglieder des Hofes verteilt und so der gesellschaftliche Rang differenziert wird. Konzeptionell folgt daraus, dass das Regelwerk der Ars kein Selbstzweck – das Wiedererzählen nicht sinnloser ‚Dienst nach Vorschrift', keine selbstbezogene Erfüllung eines leeren Artificium – ist, sondern dazu dient, den Agon mit Vorgängern und Konkurrenten jenseits technischer Meisterschaft zu ermöglichen, in diesem Agon zu bestehen und bestenfalls zu siegen – Wiedererzählen erfüllt sich als Widererzählen[173] –, um soziales Ansehen zu erwerben. Die ambivalente Praxis, die zwischen Einübung in die Ars und ihrer Überschreitung im Agon vermittelt, habe ich oben als Imitatio beschrieben. Technische Perfektion per se bleibt defizitär, wenn sie nicht im Agon funktionalisiert wird. Der Agon bringt dasjenige praktische Moment zur Geltung, das die Artifizialität überschreitet.

Von Artifizialität spreche ich im Allgemeinen dann, wenn eine poietische Tätigkeit festen, lernbaren Regeln unterliegt, was eine spezifische Leistung des Menschen – nicht der oder seiner Natur oder Gottes – ist. Konstitutiv sind weiterhin der polare Bezug zur Natur sowie die Materialität der Poiesis. Von den vielen möglichen Produktionsweisen ist diejenige des Trennens und Verbindens für Artifizialität paradigmatisch. Die Praxis des Agons vollzieht sich im Wettstreit um soziale Anerkennung (am Hof). Ein Dichter kann Anerkennung (am Hof) gewinnen, wenn er eine Materia nicht nur artifiziell, sondern auch originell – im Vollzug agonaler Imitatio – bearbeitet.

1.5 Paradigmen der Poetik und Poetologie

Artifizialität und Agon sollen somit als entscheidende Paradigmen der lateinischen Poetik des Mittelalters sowie der Poetologien der mittelhochdeutschen höfischen Romane rekonstruiert werden. Die Begriffe ‚Poetik' und ‚Poetologie' weisen die Untersuchung grundsätzlich als produktionsästhetisch interessiert aus und situieren sie im breiten Untersuchungsfeld metapoetischer Vollzüge zwischen allgemeiner Ästhetikgeschichte und individueller Schreibweise.[174] Der Begriff der Poetik bezieht sich nicht

173 Die Anregung für das Wortspiel mit ‚wieder' und ‚wider' verdanke ich dem Aufsatz „Wi(e)der die Tradition – Epigonales Erzählen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg" von Katrin auf der Lake, vgl. Auf der Lake 2020b.

174 Ähnlich differenziert schon Brinkmann 1928, wenn er das über poetologisches Fragen hinausgehende Ziel, „Dichter und Dichtung des Mittelalters zu verstehen" (S. 1), auf „vier Wegen [...] über die Kunsttheorie der Scholastik, die theoretischen Äußerungen der Dichter selbst, über die Poetiken jener Zeit und die stilistische Erforschung mittelalterlicher Dichtung durch die moderne Philologie" (S. 2) verfolgt. In der oben angedeuteten Hierarchisierung der Untersuchungsebenen stehen auf der abstraktesten und allgemeinsten Ebene fundamentale Aussagen über die artifizielle (im Gegensatz zur natürlichen) Produktion (*ars*) des Menschen (im Gegensatz zu Gott). Sie finden sich regelmäßig in solchen (meist theologischen) Werken, die Grundfragen (nach dem Wesen Gottes, des Menschen, der Natur, der Schöpfung usw.) erörtern. Spezifische Aussagen zur Dichtung

nur auf explizit normative oder theoretische Aussagen von Texten der Gattung ‚Poetik', sondern auch auf halbtheoretische und ad hoc-Konzeptionalisierungen, wie sie sich z.B. in Accessus ad auctores und Kommentaren finden.[175] Der Begriff der Poetologie bezeichnet dagegen metapoetische Aussagen in der Dichtung selbst, mithin selbstbezügliche Passagen in Dichtungen, die ‚Dichtung über Dichtung'[176] bieten. Weil indes die Poetik nicht nur in praktischen Vollzügen (etwa des Kommentars) gegründet, sondern regelmäßig auch selbst poetisch formiert ist – wichtige Beispiele sind die *Ars poetica* des Horaz und die *Poetria nova* des Galfrid von Vinsauf,[177] die im Zentrum meiner Untersuchung der Poetik stehen werden –, während umgekehrt Poetologien zuweilen theorieförmig erscheinen,[178] kann der Unterschied zwischen Poetik und Poetologie nur graduell bestimmt werden. Als Kriterium einer derart graduellen Unterscheidung bietet sich die Referenz an: Während die Poetik mehrheitlich solche metapoetischen Aussagen enthält, die sich auf andere poetische Texte beziehen, (und insofern ‚heterologisch' funktioniert), besteht die Poetologie auf der anderen Seite überwiegend aus selbstbezüglichen (und insofern ‚autologischen') metapoetischen Aussagen.[179] Gemäß

sind in diesem Bereich, der in der Forschung lange als ‚mittelalterliche Ästhetik' missverstanden worden ist (vgl. etwa Glunz 1937; De Bruyne 1946; Tatarkiewicz 1980; Perpeet 1977; Assunto 1982; Eco 1993; zur Kritik schon Curtius 1938a; ausführlich und grundsätzlich dann Speer 1993; Speer 1994), eher selten anzutreffen. Wohl aber können begründete Rückschlüsse von grundsätzlichen Reflexionen über menschliche *ars* überhaupt auf Dichtung als eine *ars* unter anderen gezogen werden. Weniger abstrakt und allgemein normieren auf einer zweiten Ebene die mittelalterlichen Poetiken poetische Produktion in (zumindest dem Anspruch nach) grundlegender und verbindlicher Weise. Auf einer dritten Ebene rangieren die expliziten poetologischen Reflexionen der Dichter selbst, die sich in der Regel zuallererst auf das jeweilige Werk, auf den Dichter oder auf eine konkrete Funktion beziehen, in dem, von dem oder mit der sie geäußert werden. Auf einer vierten Ebene lassen sich unter den Begriffen ‚Schreibweise' (Fricke 2003, S. 100f.) oder ‚implizite Poetik' (Blumenberg 2001 [1966]) schließlich implizite oder latente poetologische Reflexionen situieren, die in einer poetologischen Interpretation als solche plausibilisiert werden müssen.

175 Gerade im Mittelalter erscheinen literatur-‚theoretische' Aussagen oft als anlass- und situationsgebundene, in einer konkreten philologischen Praxis (z.B. des Kommentars) artikulierte Konzeptionen. Vgl. Bezner 2001; Woods 2010.

176 Vgl. Obermaier 1995.

177 Vgl. Hösle 2009.

178 Vgl. Haug 1992; Kiening 1992.

179 Fricke unterscheidet ‚Poetologie' als „eine rein deskriptive, also theoretisch analysierende, philosophisch systematisierende oder auch historisch typologisierende Beschäftigung mit vergangenen, gegenwärtigen oder zeitübergreifenden Grundsätzen, Regeln, Verfahrensweisen beim Schreiben von *Literatur* bzw. im engeren Sinne von *Poesie*" (Fricke 2003, S. 100) von der ‚Poetik' als „explizit normierendes System poetischer Regeln, das in geschlossener Form (z.B. als Lehrgedicht oder als gelehrte Abhandlung) schriftlich niedergelegt wird und für Dichtung insgesamt oder doch für einen bestimmten Teilbereich verbindliche Geltung beansprucht, mindestens aber gute von schlechter Dichtung verläßlich zu sondern verspricht" (Fricke 2003, S. 101). Frickes Vorschlag, der kontrovers diskutiert worden ist (vgl. etwa Barner 2005; Braun 2007, S. 14 m. Anm. 53; Kohl 2007,

der Gradualität der Unterscheidung können und sollen ‚Übersprünge', dass etwa eine poetische Poetik auch über die eigene Poetizität reflektiert oder dass eine Poetologie sich auf andere Dichtungen bezieht, ausdrücklich nicht ausgeschlossen werden.

Die mit den Begriffen der Poetik und Poetologie anvisierte, weder nur theoretische noch ganz praktische ‚mittlere Ebene' des Metapoetischen soll schließlich methodisch mit dem Begriff des Paradigmas erfasst werden. Das Paradigma, nach Kuhn das ‚Musterbeispiel', das angehende Mitglieder der wissenschaftlichen Gemeinschaft in die Regularitäten der ‚Normalwissenschaft' hinein sozialisiert,[180] macht, wie Agamben betont, einzelne Elemente eines Diskurses erkennbar als Teile eines übergeordneten Ensembles.[181] Artifizialität und Agon können als derartige Ensembles aufgefasst werden, die durch einzelne paradigmatische Poetiken und Poetologien konstituiert werden und die Praxis der ‚poetischen Gemeinschaft' orientieren. Als Paradigmen sind Artifizialität und Agon zugleich Reflexionsfiguren, mit denen sich die konstitutive Dimensionierung poetischer Texte im Spannungsfeld zwischen der Autologie der Verfahren und der Heterologie der Materia sowie der höfischen Praxis beobachten lässt.

1.6 Wi(e)derdichten. Zum Gang der Untersuchung

Die Untersuchung gliedert sich in drei Hauptteile, die erstens den lateinischen Poetiken der Antike und des Mittelalters, zweitens den begrifflichen und drittens den metaphorischen Poetologien höfischer Romane des 12. und 13. Jahrhunderts gewidmet sind. In allen drei Hauptteilen wird der Schwerpunkt daraufgelegt, den Agon als Horizont und Zweck der Artifizialität und mithin das (begrifflich über das Wiedererzählen hinausgehende, die Poetizität des höfischen Romans konturierende) Wiederdichten als Widerdichten zu erweisen.

Der Gang der Untersuchung beginnt bei der wichtigsten Poetik des Mittelalters: der vormittelalterlichen *Ars poetica* des Horaz. In der *Ars poetica* finden sich nicht nur zentrale Verfahren des Wiederdichtens im Zeichen der Artifizialität bereits angelegt, sondern vor allem ein für das Widerdichten entscheidendes Prinzip poetischer Aneignung und Originalität im Zeichen des Agons expliziert. Dieser Doppelaspekt wird in der mittelalterlichen Poetik aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Fundierung der mittel-

S. 6–8; zur Sachgeschichte Robert 2015; zur Diskussion auch Bamberger / Stellmann / M. Strohschneider 2018, S. 7 f.), wird hier hinsichtlich der ‚Poetik' übernommen; der Begriff der ‚Poetologie' soll aber im Rekurs auf die von Braun / Gerok-Reiter 2019, S. 41 f., vorgeschlagene Änderung als „das, was ein literarischer Text über sich selbst oder die Literatur allgemein zu sagen hat", definiert werden, wobei ich den Selbstbezug („über sich selbst") für das graduell entscheidende Kriterium halte.

180 Vgl. Kuhn 2012.

181 Vgl. Agamben 2009, S. 11–39.

alterlichen Poetik durch die *Ars poetica* wird zunächst anhand der spätantiken und mittelalterlichen *Ars poetica*-Kommentare nachvollzogen, die das Missing Link zwischen ‚alter' und ‚neuer' Poetik darstellen. Auf einem Seitenweg wird außerdem die von Macrobius in den *Saturnalia* vorgenommene Rekonstruktion von Vergils Wi(e)derdichtung der homerischen Epen verfolgt. Um auch die Grundlagen dieser anspruchsvollen Poetik in den Blick zu bekommen, wendet sich die Untersuchung kurz der mittelalterlichen Schule zu, die als Ort der Sozialisierung der Dichter gelten kann. In Beschreibungen des Grammatikunterrichts begegnen paraphrastische Übungen des originellen ‚Rewriting', die bereits auf der basalen Ausbildungsstufe eine zwar imitierende, aber dennoch eigenständige Bearbeitung vorliegender Dichtungen und ihrer Stoffe erfordern. Zuletzt rückt Galfrids *Poetria nova* ins Zentrum der Untersuchung. Die *Poetria nova* ist agonal auf die *Ars poetica* bezogen: Galfrid will die Poetik des Horaz durch die eigene ‚neue Poetik' ersetzen. So wird im Genre der ‚poetischen Poetik' selbst das den horazischen Stoff ‚Poetik' erneut bearbeitende Wiederdichten als Widerdichten, als die frühere maßgebliche Bearbeitung des Horaz überbietende und dadurch sich den Stoff aneignende, dezidiert poetische Neubearbeitung rekonstruiert. Über Horaz hinaus konzipiert Galfrid das Wi(e)derdichten im Rahmen des höfischen Zeremoniells. Die Materia wird beim Wi(e)derdichten nicht nur im Paradigma der Artifizialität technisch reformiert, sondern auch im Paradigma des Agons für ihren Auftritt am Hof kurial investiert (Kap. 2).

Horaz und Galfrid haben einen hohen, bisher erst in Ansätzen erkannten Aufschlusswert für die Poetologien der deutschsprachigen höfischen Romane. Der Durchgang durch die Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts erweist die Geltung der zwei entscheidenden heterologischen Dimensionen des höfischen Dichtens, ‚Materia' und ‚Vorgänger', die durch Inventio und Imitatio zu bewältigen sind. Einführend wird die durch Imitatio informierte Inventio als Herkulesaufgabe skizziert. Anschließend nähere ich mich dem Wi(e)derdichten vonseiten der Materia, die bewahrt und also zunächst wiedergedichtet werden muss. Artifizialität ist hierfür das zentrale Paradigma metapoetischer Reflexion. Originalität kann auch artifiziell, z.B. durch Veränderungen der Erzählordnung, erreicht werden. Zuletzt arbeite ich die Geltung der Anforderungen origineller Materia-Bearbeitung für den höfischen Roman heraus. In der Erörterung der Frage, wie die Artifizialität die nötigen Grenzen setzt, um die Praxis des Agons ins Spiel zu bringen, besteht die Hauptarbeit des Interpretationsteils, in dem neun ausgewählte Poetologien in ihrer von Horaz und Galfrid her zu deutenden artifiziellen wie agonalen Dimension rekonstruiert werden (Kap. 3).

Das Herzstück der Studie bilden die vertiefenden Untersuchungen zu denjenigen poetologischen Metaphern – Poetologien in praxi –, die als ästhetische Reflexionsfiguren der Poetik des Wi(e)derdichtens gedeutet werden können. Anhand der Schmiede-, Hausbau-, Textil- und Pfropfmetaphorik wird gezeigt, wie auf der Basis metaphorischer Artifizialität der Agon mit Vorgängern und Konkurrenten floriert. Die in den Metaphern dominante artifizielle Poiesis wird durch Anspielungs-, Nachahmungs- und Überbie-

tungsgesten zur agonalen Praxis. Im Zuge dieser Untersuchung können metaphorische poetologische Reflexionen mehrerer mittelhochdeutscher Dichter – etwa Wolframs von Eschenbach, Gottfrieds von Straßburg, Heinrichs von dem Türlin und Rudolfs von Ems – neu perspektiviert werden (Kap. 4).

Am Ende werden die wichtigsten Ergebnisse der Studie rekapituliert, in ihrem Innovationswert evaluiert und ästhetikgeschichtlich perspektiviert (Kap. 5).

2 Poetik des Wi(e)derdichtens – von Horaz zu Galfrid von Vinsauf

2.1 Vorüberlegungen

Das vorliegende Kapitel untersucht die Grundlegung des Paradigmas der Artifizialität in der lateinischen Poetik des Mittelalters. Verfolgt wird die These, dass die Artifizialität in der Poetik für das agonale Wetteifern mit Vorgängern und Konkurrenten (*aemulatio*) im Rahmen der Praxis der Nachahmung (*imitatio*) funktionalisiert wird, dass also die Ars zu einer agonalen Praxis überschritten wird. Wie in der Einleitung dargelegt, gehe ich dabei von der Überlegung aus, dass das Praxis-Paradigma der Imitatio und Aemulatio als in der Poetik selbst enthaltenes Instrument der Vermittlung zwischen rigiden Kunstregeln und freier Schöpfung sowie zwischen der Heterologie des Stoffs und der Autologie der Stoffgestaltung fungieren kann. Der Begriff der Artifizialität erfasst Regeln und Verfahren des Umgangs mit *anderweitig* vorgegebenem Stoff wie die Inventio, die durch Imitatio und Aemulatio praktisch überschritten werden müssen, damit der Stoff *angeeignet* werden und der Dichter-Artifex ein Urheberrecht an ihm erwerben kann. Die mit dem Begriff der Artifizialität erfassten Techniken der Materia-Bearbeitung haben also keinen Selbstzweck, sondern sind funktional bezogen auf agonale Praktiken, die die Dichter in der Konkurrenz um soziale Anerkennung, höfisch ‚Ehre‘, als Zweck des Dichtens ausüben.[1] Auf diese doppelte Dimension artifizieller Materia-Bearbeitung nach Maßgabe der Inventio (‚Wiederdichten‘) und der agonalen Vorgänger-Imitatio sowie des Konkurrenten-Wettstreits (‚Widerdichten‘) zielt die ‚Poetik des Wi(e)derdichtens‘. Bei der Rekonstruktion der spannungsvoll zwischen Kunst und Handeln situierten mittelalterlichen Poetik fokussiere ich zunächst den Aspekt der Artifizialität, der Regularität und Lernbarkeit impliziert, allgemein, dann die Kunstregeln der Inventio, der ‚Stofffindung‘, im Besonderen, um von ihnen aus schließlich die Überschreitung der Regeln im Namen der agonalen Imitatio nachzuvollziehen. Bevor ich mit der Rekonstruktion beginne, skizziere ich das unter dem hier verwendeten Begriff der Poetik zu versammelnde Quellenmaterial und begründe, warum die ‚Arts of poetry and prose‘,

1 Die Poiesis mit Aristoteles (Aristot. eth. Nic. 6,2, 1139b 1–4 sowie 6,4, 1140a1–6,5, 1140b30) funktional als Aspekt der Praxis zu konzipieren, soll bisherige Ansätze neu perspektivieren. In der Regel geht man davon aus, dass Artifizialität dazu dient, die künstlerische – und eben nicht die praktische – Ambition zu steigern. Vgl. etwa Vinaver 1964, S. 493: „It [der ‚Habitus‘ der Adaptation, den die volkssprachigen Romanautoren des 12. Jahrhunderts im Grammatikunterricht lernen konnten, J. S.] was, to be sure, an artifice, a device to be learnt by dint of exercises, not unlike the *lecture expliquée* of our own day, its modern counterpart and its direct descendant; but like any such artifice it was capable of acting as a stimulus and awakening artistic ambition.“

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-002

die neuen mittelalterlichen Poetiken mit Vorgaben zum Schreiben avancierter Texte in Vers und Prosa,[2] nicht den alleinigen Schwerpunkt der Untersuchung bilden, sondern die Untersuchung vielmehr mit der ‚alten Poetik' des Horaz beginnt.

Zu bedenken ist dabei zunächst ein chronologisches Problem. Die wichtigsten deutschen Romane Veldekes, Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds sind entweder schon entstanden oder im Entstehen begriffen, wenn zwischen 1200 und 1270 die neuen Poetiken (vor allem) in Frankreich geschrieben werden.[3] Nur Matthäus von Vendôme verfasst seine *Ars versificatoria* (vor 1175) etwa zur gleichen Zeit wie Veldeke seinen *Eneas*; ihr gehen aber seit 1150 die französischen Antikenromane (die anonymen *Roman de Thebes* und *Roman d'Eneas* sowie Benoîts de Sainte-Maure *Roman de Troie*) sowie (zum Teil) die Artusromane Chrétiens de Troyes voraus, die in erheblichem Maß auf die Techniken der Adaptation sowie die Praktiken der Imitatio zurückgreifen und deshalb bereits als Wi(e)derdichtungen zu beschreiben sind.[4] Für Wolframs *Parzival* und Gottfrieds *Tristan* kommt zwar chronologisch die *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf als Muster-Poetik in Frage, nicht aber für die Werke Hartmanns von Aue. Für dieses Problem der Chronologie sind verschiedene Lösungen diskutiert worden. Worstbrock hat z.B. die Verfahren der Ausweitung (und Verknappung) der Materie (*dilatatio* bzw. *abbreviatio materiae*) gemäß der *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf dargestellt,[5] um sie dann als Kategorien für die am Beispiel der Beschreibung von Enites Pferd durchgeführte Analyse der Bearbeitung der Vorlage, Chrétiens *Erec et Enide*, in Hartmanns von Aue *Erec* zu verwenden.[6] Die Verwendung von Kategorien aus der erst nach Hartmanns Roman entstandenen *Poetria nova* sei „insoweit chronologischen Einwänden nicht ausgesetzt", als Galfrid ein im 12. Jahr-

2 Grundlegend zur Gattung ist Kelly 1991. Zur Bezeichnung ‚Arts of poetry and prose', die präziser ist als die geläufigere Alternative ‚Artes poetriae', weil in den Texten immer auch das Verfassen von Prosatexten vermittelt wird, vgl. Kelly 1991, S. 39 f.

3 Mag auch Gottfried sich direkt auf die *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme beziehen, vgl. Knapp 2014b, S. 232–234, bleibt fraglich, ab wann die Poetiken, insbesondere Galfrids, in Deutschland rezipiert werden, vgl. Knapp 2014b, S. 231 f. Ich werde zwar zu zeigen versuchen, dass Gottfried ganz präzise auf Galfrids *Poetria nova* anspielt (siehe Kap. 4.4.3); für das grundsätzliche Argument ist das aber unerheblich.

4 Vgl. Kelly 1999, S. 97: „The question naturally arises: how did authors, including the young Chrétien, acquire the formal conception of and practice in composition that these treatises codify before they were available?" Als unproblematisch kann hingegen die Tatsache gelten, dass die Poetiken auf Latein für lateinisch schreibende angehende Schriftsteller verfasst worden sind. Einige Spezifika, die auf lateinische Dichtung zugeschnitten sind, bleiben vor diesem Hintergrund zwar notwendig außen vor, vgl. Schmitz 2007, S. 7 f. Aber die allgemeinen Regeln der poetischen Produktion sind sprachenunabhängig, vgl. Schmitz 2007, S. 8, zumal die Lehrer der Poetik selbst keine lateinischen Muttersprachler waren, vgl. Knapp 2014b, S. 231.

5 Worstbrock 1985, S. 9–12.

6 Worstbrock 1985, S. 12–25.

hundert allgemein verbreitetes Verfahren bloß „kodifiziert" habe.[7] Später hat Worstbrock das Konzept des Wiedererzählens, das die anhand der *dilatatio materiae* gewonnenen Ergebnisse weiterentwickelt, ein „Universale der Epoche" genannt.[8] Der Nachteil dieser Lösung des chronologischen Problems liegt – neben der Unterschätzung der noch zu diskutierenden Meisterleistung Galfrids – darin, dass einzelne Verfahren der volkssprachigen Romane nicht auf eine bestimmte Poetik zurückgeführt werden können. Außerdem entsteht dadurch, dass die Verfahren nicht ‚dingfest' gemacht werden können, sondern abstrakte ‚Universalien' bleiben, ein in der Forschung bald bemerktes Rechtfertigungsproblem: Warum sollte man überhaupt die Poetiken für die Verfahrensanalyse heranziehen, wenn die an ihnen gewonnenen Erkenntnisse – bei aller Einsicht in die Verfahren im Allgemeinen – keinen spezifischen Aufschlusswert haben?[9] Entsprechend nennt Schmitz die Poetiken nur mehr „den historisch adäquaten Rahmen für das Verständnis der rhetorisch-poetischen Fundierung der Dichtungen".[10] Die Erforschung bloß des Rahmens belässt das Bild, um das es eigentlich geht, im Ungefähren.

Ein wichtiger Ausweg aus dem Chronologie-Problem besteht darin, den Quellenbereich auf Texte ‚vor der Poetik' auszuweiten – auf Texte wie Grammatiken und Kommentare also, die selbst keine Poetiken sind und auch chronologisch vor den Poetiken im generischen Sinn entstanden sind. Mit Kelly und Schmitz lässt sich dann der im Grammatikunterricht erworbene Habitus des Rewriting als Transmissionsriemen verstehen, der das ‚Universale der Epoche' in spezifische Poetologien einzelner Dichter übersetzt.[11] Auch mit dieser passablen Lösung fehlt jedoch weiterhin eine autoritative Poetik, die in den Schulen viel gelesen worden ist und das Wi(e)derdichten als ‚ideologische' Grundtendenz inklusive spezifischer Regeln für seine Umsetzung vorgegeben haben könnte. Die *Saturnalia* des Macrobius, die alle relevanten Verfahren des Rewriting detailliert am Beispiel der Imitatio Homers durch Vergil erläutern und im Mittelalter durchaus weiter verbreitet waren, als man unter dem Eindruck der deutlich größeren

7 Worstbrock 1985, S. 11. Zur Bekanntheit und zum allgemeinen Gebrauch der *dilatatio- und abbreviatio*-Verfahren in Spätantike und Mittelalter vgl. S. 2–5 und 27–30.

8 Worstbrock 1999, S. 138.

9 Diese Problematisierung trifft Worstbrock gleichwohl dort nicht, wo er mit den seit dem späten 11. Jahrhundert entstehenden Artes dictandi bzw. dictaminis argumentiert (vgl. Worstbrock 1985, S. 10 und 30), deren poetologische Relevanz für die deutschsprachige Dichtung des Mittelalters allerdings bisher kaum erforscht ist. Vgl. den knappen Hinweis bei Knapp 2018, S. 218 f. Die romanistische Forschung ist hier weiter, vgl. etwa die vielfachen Referenzen auf die Artes dictandi in der Chrétien-Studie: James-Raoul 2007, S. 141–153 u. ö. Im Bereich der lateinischen Rhetorik- und Kompositionshandbücher bestehen personelle und inhaltliche Überschneidungen zwischen den ‚Arts of Poetry and Prose' sowie den Artes dictandi bzw. dictaminis. Vgl. Kelly 1991, S. 48 f. m. Anm. 37, S. 113 u. ö.

10 Schmitz 2007, S. 7.

11 Vgl. Schmitz 2007, S. 7 und 220; Kelly 1999, S. 97 f. Vgl. auch N. Henkel 1991, S. 339; Masse / Seidl 2016b, S. 12.

Bekanntheit seiner *Commentarii in somnium Scipionis* erwarten würde,[12] sind die gesuchte Poetik nicht, wie Kelly, der Chrétiens *Macrobius*-Referenz während der Krönungsmantel-Beschreibung in *Erec et Enide* (Chr. Er. 6736–6743) nicht wie in der Forschung üblich auf die kosmologisch-quadrivialen Inhalte der Beschreibung (*descriptio*) bezieht,[13] sondern so ingeniös wie innovativ als Anspielung auf die von Chrétien im Anschluss an die *Saturnalia* verwendeten Verfahren des Rewriting und der Inventio (der *de-scriptio*) deutet, selbst zugesteht.[14]

Die gesuchte Poetik zur Lösung des chronologischen Problems kann stattdessen, worauf ebenfalls Kelly hingewiesen hat, in der *Ars poetica* des Horaz entdeckt werden.[15] Als vielgelesener antiker ‚Klassiker' löst sie nicht nur das Chronologie-Problem, sondern verfügt außerdem über die nötige hohe Autorität und kann weiterhin wegen ihrer ubiquitären handschriftlichen Verbreitung als hinreichend bekannt gelten,[16] um das Zentrum der mittelalterlichen Poetik vor 1200 zu bilden. Tatsächlich steht die Geltung der *Ars poetica* noch in der Zeit der ‚neuen Poetiken' außer Frage.[17] So gibt es, wie maßgeblich Fredborg und Friis-Jensen in den letzten drei Jahrzehnten in mehreren Pionierstudien herausgearbeitet haben, eine große Zahl spätantiker und mittelalterlicher Kommentare zur *Ars poetica*, die den durchgängigen Gebrauch dieses Textes im Schulunterricht auch über 1200 hinaus belegen.[18] Außerdem bilden die Horaz-Kommentare in konzeptioneller Hinsicht das missing link zwischen antiker ‚alter' und mittelalterlicher ‚neuer' Poetik: Der sogenannte *Materia*-Kommentar aus dem 12. Jahrhundert enthält im Accessus ausgeprägte Systematisierungen, die Matthäus und Galfrid in ihre Poetiken direkt übernommen haben;[19] die in diesem Kommentar entwickelte *proprietas*-Lehre fundiert die Verfahren topischer Inventio in den ‚Arts of poetry and prose';[20] und Friis-Jensen hat diesen Kommentar entsprechend „the first ‚new' art of poetry"[21] genannt. Umgekehrt könnte man also sagen, dass die ‚neuen' Poetiken die ihnen vorgängigen Kommentare zur *poetria vetus* in systematischerer Weise fortsetzen. Wenn die *Ars poetica* selbst ein Meisterwerk darstellt, das durch Kommentierung immer wieder als Poetik erschlossen worden ist, löst ein über die *Ars poetica* hinausführender Ansatz bei der

12 Vgl. Kelly 1999, zur Rezeption und Überlieferung der *Saturnalia* im Mittelalter S. 13–35.

13 Vgl. etwa von Graevenitz 1992, S. 231–239; Wandhoff 2003, S. 119–133; Kraß 2006, S. 362–365; Haupt 2013, S. 85–92.

14 Vgl. Kelly 1999, S. 97.

15 Vgl. Kelly 1999, S. 97–102; Kelly 1997. Vgl. bereits Klopsch 1980, S. 41–43.

16 Vgl. allgemein zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption Quint 1988; Licht 2006.

17 Vgl. etwa Friis-Jensen 1995.

18 Vgl. Fredborg 1980; Friis-Jensen 1990; Friis-Jensen 1997; Friis-Jensen 2008; Fredborg 2014; Friis-Jensen 2015; Fredborg 2016.

19 Vgl. Friis-Jensen 1990, S. 319–322 und 325–329.

20 Vgl. Friis-Jensen 1995.

21 Friis-Jensen 1990, S. 319.

mittelalterlichen Horaz-Kommentierung nicht nur das Chronologie-Problem, sondern reagiert auch auf ein Forschungsdesiderat. Denn während die neuen Poetiken und ihre Adaptationsverfahren im Hinblick auf volkssprachige Romane bereits gründlich erforscht worden sind,[22] hat man die *Ars poetica* und ihre seit den 1990er Jahren verstärkt in Editionen zugänglichen mittelalterlichen Kommentare bisher nur selten oder am Rande für die Untersuchung mittelhochdeutscher ‚Wiederdichtungen' herangezogen.[23] Eine systematische mediävistische Untersuchung zum poetologischen Einfluss der *Ars poetica* und ihrer Kommentare auf den höfischen Roman fehlt. Im Folgenden werden erste Vorstudien einer solchen Untersuchung vorgelegt, die anhand der Kommentare zur *Ars poetica* die Geltung des Wi(e)derdichtens in der mittelalterlichen Poetik zu rekonstruieren versuchen. Im Zentrum steht jedoch die *Ars poetica* selbst, in der, wie zu zeigen ist, die Poetik des Wi(e)derdichtens etabliert wird; die Analysen zu den Kommentaren laufen als Supplemente der Interpretation, jeweils durch Einrückung markiert, mit (Kap. 2.2).

Die seit dem späten 12. und vor allem im 13. Jahrhundert verfassten ‚Arts of poetry and prose' müssen weiterhin als Quellengattung differenzierter betrachtet werden, als es in der deutschsprachigen Mediävistik in der Regel geschieht. Sie lassen sich, wie Kelly rekonstruiert hat, in vier nach Schwierigkeitsgrad unterschiedene Kategorien einteilen.[24] An erster Stelle steht im Einklang mit der Imitatio-Konzeption das nicht auf den ersten Blick als ‚Poetik' erkennbare „masterpiece, or the fullest and most complete presentation of the art of poetry and prose" (z.B.: Bernardus Silvestris: *Cosmographia*; Johannes von Hauvilla: *Architrenius*). Auf das ‚Meisterwerk' folgen die ‚Poetiken' im engeren Sinn: an zweiter Stelle das „rhetorical treatise, or ‚fuller' treatment", das alle Schritte bei der Komposition in Vers und Prosa vermittelt, „notably invention and/or disposition as well as memory and delivery along with material style, amplification/abbreviation, and ornamentation" (z.B.: Galfrid von Vinsauf: *Poetria nova*; Johannes von Garlandia: *Parisiana Poetria*); an dritter das „grammatical treatise" als „‚full' treatment of sentence composition and topical elaboration in short verse and prose exercises that emphasize topical description, ornamentation, choice of words, and versification" (z.B. Matthäus von Vendôme: *Ars versificatoria*; Eberhard der Deutsche: *Laborintus*); an vierter schließlich das „elementary treatise", das auf rudimentärer Ebene Anfänger in die Grundlagen von Vers- und Prosakomposition einführt (z.B. Gervasius von Melkley: *Ars versificatoria*; Galfrid von Vinsauf: *Summa de coloribus rhetoricis*).[25] Die in diesen Texten gelehrten Verfahren ergeben in ihrer Gesamtheit ein vollständiges Bild davon, was Kelly

22 Vgl. Worstbrock 1985; Kelly 1991; Kelly 1992; Kelly 1999; James-Raoul 2007; Schmitz 2007.

23 Vgl. etwa die (hier ohne Anspruch auf Vollständigkeit gesammelten) Verweise bei Brüggen 2001, S. 568 Anm. 75; N. Henkel 2005a, S. 100 Anm. 11 und S. 107 Anm. 35; C. Schneider 2013, S. 161.

24 Vgl. Kelly 1991, S. 37–45 und 57–64.

25 Kelly 1991, S. 63.

‚Rewriting' – eine Imitatio-basierte neue und originelle Gestaltung einer Materia – nennt. Aber auch jeder einzelne Text, vom Lehrwerk für den Elementarunterricht bis zum Meisterwerk eines Bernardus Silvestris, exemplifiziert das fundamentale Prinzip des Imitatio-basierten Rewriting.[26]

Das so gewonnene Bild der Poetik umfasst praktische Dichtungen, die Meisterwerke, aber auch grundständig-didaktische, primär auf grammatikalisch-sprachtechnische Regulierung zielende Ausbildungstexte aus dem Schulkontext. Die Forschung stellt allerdings die Adaptationsverfahren in der Regel und nachvollziehbarerweise vor allem anhand grundständiger ‚grammatischer' Poetiken, etwa der *Ars versificatoria* oder des *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, dar; denn diese Texte erläutern die Verfahren ausführlich und leicht(er) verständlich.[27] Insofern es diesen grundständigen Poetiken jedoch dominant um eine „über die antike Rhetorik hinausgehende Disziplinierung und Ordnung der Sprache"[28] geht, kann eine solche Darstellung leicht den Eindruck erwecken, die Verfahren seien unterkomplex oder ‚sinnlos', wenn sie an der faktischen poetischen und narrativen Komplexität der volkssprachigen höfischen Romane gemessen werden: Zwischen Norm und Wirklichkeit, zwischen Poetik und Poesie scheint dann eine unüberbrückbare Differenz zu bestehen.[29] Die Lösung von Rewriting-Forschenden wie Kelly und Schmitz für dieses Problem lautet ‚Analogie': Per Analogie ließen sich nicht nur die im Elementarunterricht erworbenen Fertigkeiten im Rewriting bis zum eigenen Meisterwerk steigern, sondern auch die an der ‚kleinen Einheit' erlernten Verfahren „mutatis mutandis"[30] ‚horizontal' auf andere kleinere Einheiten und ‚vertikal' auf größere Einheiten des poetischen Texts (vom Satzbau auf die Erzählstruktur etwa) übertragen. Dass solche analogischen Übertragungen (vom Schultext zum Meisterwerk und von der kleinen Einheit zum Gesamttext) tatsächlich stattgefunden haben, dafür gibt es, wie einleitend erwähnt (Kap. 1.3), Belege in Form handschriftlicher Kompendien, in denen Meisterwerke, Lehrbücher und sogenannte „bridge works"[31] gemeinsam überliefert sind, wobei letztere (hinsichtlich ihres literarischen Anspruchs und ihrer poetischen Qualität) zwischen der unselbständig paraphrasierenden Schulübung und dem in der Regel für einen bedeutenden weltlichen oder geistlichen Gönner verfassten Meisterwerk vermitteln.[32]

26 Vgl. Kelly 1999, S. 93–97; Kelly 2004.
27 Vgl. etwa Schmitz 2007, die sich vor allem auf die *Ars versificatoria* bezieht.
28 Bezner 2005b, S. 218.
29 Dies ist ein gängiger Einwand in der Diskussion um das Wiedererzählen, den schon Worstbrock 1999, S. 138, selbst ins Spiel bringt; vgl. außerdem z. B. Lieb 2005, S. 362; Hamm 2014, S. 93.
30 Kelly 1999, S. 94.
31 Vgl. T. Hunt 1978, das Zitat („bridge works which span the distance between school exercises and court literature") findet sich auf S. 122. Vgl. Kelly 1999, S. 102–105.
32 Vgl. Kelly 2004, S. 8 f. und 10 f.

Für ein zentrales, aber bisher unterbelichtetes, auf den Vollzug der Verfahrensanalogie in der poetischen Praxis zielendes Verbindungsglied zwischen einer auf das rhetorische ‚Klein-Klein' beschränkten schulischen Ausbildung im Paraphrasieren und dem hochkomplexen, poetisch herausfordernden Meisterwerk halte ich die agonale Imitatio. Tatsächlich kann die Praxis der agonalen Imitatio im Einklang mit der Analogie-These auf einer sehr grundständigen Ebene noch unterhalb der vierten Kategorie des „elementary treatise" nachgewiesen werden, und zwar im mittelalterlichen Grammatikunterricht, der wie in der Antike in die beiden großen Bereiche Sprachlehre (theoretische Untersuchung der Sprache, Ausbildung im richtigen und guten Sprechen) und Dichtererklärung (*enarratio poetarum*) geteilt wurde,[33] wobei die Sprachrichtigkeit in der Regel anhand der großen *auctores* erläutert worden ist.[34] Sichtbar wird diese doppelte Zuständigkeit der Grammatik an den Werken der großen Grammatiker: Donat etwa, der im Mittelalter bedeutendste spätantike Grammatiker, ist auch als Kommentator der Werke von Terenz und Vergil hervorgetreten.[35] Die Dichtererklärung wiederum steht schon in der Antike im Horizont der Imitatio autoritativer Klassiker und Meisterwerke.[36] Maßgeblich wird dieser Horizont tatsächlich von Macrobius in den *Saturnalia* expliziert, dessen Rekonstruktion von Vergils Poetologie des Wi(e)derdichtens deshalb kurz rekapituliert werden soll, wobei zugleich Fragen nach der Wertung menschlich-artifizieller im Verhältnis zu göttlich-artifizieller Autorschaft diskutiert werden (Kap. 2.3). Die Dichtererklärung erlebt dann im 12. Jahrhundert mit den Kommentaren berühmter *grammatici* wie Arnulf von Orléans (Lucan-Kommentar) und Wilhelm von Conches (Kommentare zu Boethius, Juvenal, Macrobius und Platon) einen Aufschwung (auch der anonyme, zuweilen Bernardus Silvestris zugeschriebene allegorische *Aeneis*-Kommentar lässt sich in diesen Zusammenhang einfügen).[37] Die Übungen des Grammatikunterrichts sowie die zwischen Grammatik- und Rhetorikunterricht angesiedelten Praeexercitamina vermitteln Rewriting-Verfahren wie die Paraphrase, in deren Kontext die Aemulatio der paraphrasierten Muster von den Schülern erwartet werden konnte; neben den Verfahren steht demnach von Anfang an die Anforderung, die Vorgänger beim Wi(e)derdichten zu übertreffen, auf dem Plan (Kap. 2.4).

Würde man die mittelalterliche Poetik des Wiederdichtens nicht am Beispiel der – zudem trotz der grundlegenden Rekonstruktion durch Schmitz noch immer oft miss-

33 Vgl. H. Lausberg 2008, S. 35–39 (§§ 17–30); Eggs 1996, Sp. 1031 f.; Kalivoda 1996, Sp. 1112 f.

34 Für einen konzisen Überblick über die Praxis der Dichterinterpretation im antiken Rom vgl. Vogt-Spira 2015.

35 Die umfassendste Darstellung einer *enarratio poetarum* zum Aufweis grammatischer und rhetorischer Kategorien bietet Jakobi 1996 mit einer Analyse des Terenz-Kommentars des spätantiken Grammatikers Donat.

36 Vgl. Vogt-Spira 2015, S. 118–120.

37 Vgl. Vinaver 1964, S. 490–493; Murphy 1974, S. 136 f.; Kelly 1991, S. 87; Kelly 1999, S. 31 f.; Copeland / Sluiter 2009, S. 11–13, 14–28, 43 f. und 47–51.

verstandenen – *Ars versificatoria* darstellen, sondern am Beispiel der *Cosmographia* von Bernardus Silvestris, die, folgt man Kellys Vorschlag, im Mittelalter als ‚Art of poetry and prose' rezipiert werden konnte,[38] würde sich der Einwand, die lateinische Poetik sei im Vergleich mit den volkssprachigen Romanen unterkomplex, wohl erübrigen; denn nur wenige literarische Texte des Mittelalters sind philosophisch derart komplex und ästhetisch so anspruchsvoll wie die *Cosmographia*, dieses große Meisterwerk origineller Imitatio.[39] In diesem Sinn verstehe ich die ‚poetische Poetik' des Horaz als fundamentales Meisterwerk der Poetik des Wi(e)derdichtens, deren Zentrum, die Praxis der Imitatio, von der basalen, in den Grundlagenwerken eingeübten Disziplinierung der poetischen Sprache durch fixierbare, lehrbare Verfahren zwar ausgeht, diese im Vollzug der Dichtung jedoch entschieden überschreitet. Deshalb – weil die ‚enge' Regularität der Artifizialität von Anfang an funktional auf die ‚weite', die artifizielle Enge überschreitende Praxis der wetteifernden Imitatio zu beziehen ist – zielt schon der Grammatikunterricht auf innovative Paraphrasen, und deshalb werde ich zuletzt die Praxis der agonalen Imitatio in der Gattung der Poetik selbst untersuchen, indem ich Galfrids *Poetria nova* als agonale Imitatio der *Ars poetica* interpretiere. Im Unterschied zu Kelly, der Galfrids ‚neue Poetik' in die zweite Kategorie des „rhetorical treatise" einordnet, lese ich die *Poetria nova* mit der neueren Forschung als Meisterwerk, das nicht nur eine vollständige Poetik, sondern auch eine originelle Wi(e)derdichtung ist. Die Fortschreibung der von Horaz begründeten und im Grammatikunterricht tradierten Anforderung, vorhandene Stoffe poetisch originell wiederzudichten, trägt damit auch auf dem Feld der Poetik selbst Früchte (Kap. 2.5); die *Poetria nova* wird zudem, wie in den folgenden Teilen dieser Arbeit zu zeigen sein wird, im 13. Jahrhundert mehrfach im höfischen Roman rezipiert.

2.2 Die Etablierung der Poetik des Wi(e)derdichtens in der *Ars poetica* des Horaz und ihren Kommentaren

Auf den ersten Blick vertritt die *Ars poetica* hinsichtlich der Produktion von Dichtung entschieden das Paradigma der Artifizialität.[40] Sie bringt die Artifizialität gegen die beiden konkurrierenden Paradigmen des Dichterischen (siehe Kap. 1.4), gegen natürliche Begabung (und ungezügelte Imagination) einerseits, gegen göttliche Inspiration und Begeisterung andererseits, in Stellung. Das Gleichnis am Beginn der *Ars poetica* (Hor. ars 1–13) auferlegt der dichterischen Phantasie die Grenzen dessen, was in der

38 Vgl. Kelly 1991, S. 61 f.; vgl. auch S. 57–59.

39 Vgl. etwa Bezner 2005a, S. 415–470; Kauntze 2014; Wick 2021, S. 93–118.

40 Einleitend vgl. Fuhrmann 2003, S. 125–144; zu Aufbau und Gliederung S. 127 f. Fuhrmann geht von einer Zweiteilung der *Ars poetica* aus, der erste Teil (Hor. ars 1–294) thematisiere „werkästhetische Materien", der zweite Teil (Hor. ars 295–476) „Produktions- und Wirkungsästhetik" (S. 127).

Natur möglich ist, als Kunstprinzip. Die in der Dichtung wie in der Malerei dargestellten Figuren dürfen keine hybriden Monstren sein, deren Körperteile von verschiedenen Lebewesen zusammengestückelt werden. Im Zeichen der artifiziellen Regeln der Poetik fordert Horaz stattdessen die ‚Einheit der Form' (Hor. ars 8 f.). Für die makrostrukturelle Einheit der größeren Bestandteile des Gedichts führt Horaz anschließend die Textilmetapher des angeflickten Purpurlappens ein:

> inceptis gravibus plerumque et magna professis
> purpureus, late qui splendeat, unus et alter 15
> assuitur pannus, cum lucus et ara Dianae
> et properantis aquae per amoenos ambitus agros
> aut flumen Rhenum aut pluvius describitur arcus;
> sed nunc non erat his locus.
> (Hor. ars 14–19)

> Oft wird an gewichtige und Großes ankündigende Anfänge der eine oder andere Purpurlappen, der weithin glänzen soll, angeflickt, indem man einen Hain und Altar der Diana und die Windungen eines durch liebliche Fluren eilenden Gewässers oder den Rheinstrom oder einen Regenbogen beschreibt; aber dafür war jetzt nicht der Ort.[41]

Der *purpureus pannus* bedeutet, so Quadlbauer, „die in das Werk eingelegte Descriptio eines Haines, Altars, idyllischen Wässerchens etc., für sich allein betrachtet, ein positives, gelungenes Werkstück [...], das allerdings aber nicht richtig auf das Gesamtwerk, hier das gewichtig-erhabene Epos, abgestimmt ist [...]."[42] Die einzelnen Teile eines Gedichts müssen also zur Gesamtanlage passen. Dass es beim *pannus* um die Descriptio (siehe *describitur*) geht,[43] verknüpft diese Passage mit dem monströsen Bild, das Horaz zuvor beschrieben hat. Durch die gewählte Begrifflichkeit – *pannus* heißt ‚Lappen', aber auch „in metonymischer Verwendung (feierliche) Kleidung",[44] *assuere* ‚annähen, anflicken' – wird das Gedicht metaphorisch allerdings vom Bild zum Textil. Wieder ist die Passung einzelner Teile untereinander – hier des gewichtigen Anfangs mit dem angeflickten Glanz- und Schaustück – das entscheidende Problem; sie wird verfehlt, weil die Descriptio falsch platziert ist, weil sie nicht mit dem Narrativ zusammenhängt und so die nach den Regeln der Artifizialität des Dichtens vorgeschriebene Einheit stört.[45]

Insgesamt bildet die durch Befolgen der Kunstregeln hergestellte Einheit (Hor. ars 23: *denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum*) das zentrale Thema des ersten Teils

41 Hor. ars 14–19 (Übers. Holzberg 2018, S. 613).
42 Quadlbauer 1980, S. 3.
43 Vgl. Brink 1971, S. 98 f.; Quadlbauer 1980, S. 3 Anm. 6.
44 Quadlbauer 1980, S. 3.
45 Vgl. zum zweiten Aspekt Brink 1971, S. 95 und 99.

(Hor. ars 1–38) der *Ars poetica*.[46] Ohne *ars* lässt sich der Fehlerhaftigkeit nicht entkommen (Hor. ars 31: *in vitium ducit culpae fuga, si caret arte*). Auch an anderen Stellen des Textes werden *ars* und handwerkliche Sorgfalt als zentrale Bedingungen gelungener Dichtung genannt, etwa wenn Horaz an den ‚gewichtigen' Versen des Ennius, des ersten römischen Anwärters auf den Titel ‚zweiter Homer',[47] mangelnde Sorgfalt (*cura*) oder fehlenden Kunstsachverstand (*ars*) im Metrischen moniert (Hor. ars 259–262).[48] Die handwerkliche ‚Mühe der Feile' (Hor. ars 291: *labor limae*) wird gegen den poetischen *furor* ausgespielt: Demokrit, der das *ingenium* der vermeintlichen *ars misera* vorzieht (Hor. ars 295), wird als ungepflegter Begeisterungsfanatiker verspottet, der ‚gesunde Dichter vom Helikon ausschließt' (Hor. ars 296: *excludit sanos Helicone poetas*) und die Körperpflege vernachlässigt (Hor. ars 295–301). Während Demokrit sich weder den Bart noch die Nägel schneidet, das heißt: als Dichter keine ‚Beschneidung' durch Kunstregeln zulässt, sondern dem wildwüchsigen Ingenium huldigt, will Horaz selbst keine Gedichte mehr machen, sondern nur noch als ‚Wetzstein' (Hor. ars 304: *cos*) wirken, um die Messer von anderen zu schärfen, das heißt: die Regeln der Kunst zur Beschneidung naturwüchsigen Talents zu vermitteln und ihre Befolgung durchzusetzen. Horaz verwendet die Schmiedemetaphorik aber auch für Überarbeitungsprozesse beim Dichten (siehe ausführlich dazu Kap. 4.2): Mehrmals gescheiterte Versuche, dem strengen Anspruch des Kunstkritikers zu gehorchen, gehören vernichtet, misslungene Verse zurück auf den Amboss (Hor. ars 440 f.: *delere iubebat* [sc. der Kunstrichter Quintilius] / *et male tornatos incudi reddere versus*). Die Metaphern aus dem Bereich des Handwerks und der Vergleich der Dichtung mit der Malerei, der in der bekannten Formel *ut pictura poesis* (Hor. ars 361) noch einmal aufgenommen wird, fügen sich zum Paradigma der Artifizialität: Dichtung ist eine erlernbare, regelbasierte Kunstfertigkeit. Beim Einspruch gegen die Vertreter der natürlichen Begabung geht es um die Korrektur eines „übergeschnappten Genialismus".[49] Damit das *carmen* gelingt, sind gleichwohl beide, *natura* und *ars*, *ingenium* und *studium*, nötig (Hor. ars 408–411). Fokussiert wird indes nicht die Anerkenntnis der natürlichen Begabung, fokussiert werden vielmehr die Grenzen, die von der Kunst gezogen werden. Im Fall des poetischen Enthusiasmus fällt die Kritik schärfer und letztlich unversöhnlich aus; die *Ars poetica* endet (Hor. ars 453–476) ohne Vermittlungsversuch mit der Verspottung eines *poeta vesanus* (Hor. ars 455) und dem Bericht von Empedokles, der als ‚unsterblicher Gott' (*deus immortalis*) zu gelten begehrt habe und deshalb in den glühenden Vulkan Ätna gesprungen sei (Hor. ars 464–466: *deus immortalis haberi / dum cupit Empedocles, ardentem frigidus Aetnam / insiluit*). Deutlicher

46 Vgl. Brink 1971, S. 75–121.

47 Hor. epist. 2,1,50 f.: *Ennius* [...] *alter Homerus, / ut critici dicunt* [...]. Vgl. Wolkenhauer 2011, S. 117–120.

48 Vgl. Brink 1971, S. 301 f.

49 Immisch 1932, S. 171.

kann man dem Enthusiasmus des gottbegeisterten Dichters, des vermeintlichen – in Wahrheit lächerlichen – *alter deus*, dessen angemaßte Unsterblichkeit die Feuerprobe auf spektakuläre Weise nicht besteht, keine Absage erteilen. Gegen den dichterischen Wahnsinn helfen nur die Kunstregeln der *Ars poetica*.

Doch trotz dieser unbestritten großen Relevanz, die Horaz der Regulierung des Dichterischen durch die Kunst zumisst, dominiert die autologische Artifizialität die *Ars poetica* nicht allein. Vielmehr muss die Artifizialität, wie sich in der folgenden Interpretation zeigen wird, funktional verstanden werden, und zwar zunächst im Hinblick darauf, dem Enthusiasmus und ‚Genialismus' eine spöttisch-scharfe Absage zu erteilen. Artifizialität wird fokussiert, um dem Ingenium künstliche, ‚vernünftige' Grenzen zu setzen, damit kein aufgeblasener Phantasie-Wust für ein Gedicht ausgegeben wird. Darüber hinaus und vor allem funktionalisiert die *Ars poetica* das Moment der Artifizialität für den Agon, der in augusteischer Zeit (und in der ganzen Vormoderne) – wie die Kreativität seit dem 18. Jahrhundert – den wichtigsten Motor poetischer Innovation bildet. Poetische Innovation heißt dann, die Pfade der Vorgänger zu verlassen, und bringt gerade deshalb Ruhm (Hor. ars 285–288); damit man diese Pfade aber verlassen kann, muss man ihnen zunächst folgen, das heißt, das Überkommene (anders als der zu verlachende Ausmaler nichtiger Wahngebilde) zur Orientierung heranziehen und wissen, wie es technisch bewältigt werden kann.

Den ersten Ansatzpunkt für diese Interpretation bildet die generische Pluralität der *Ars poetica* zwischen Brief, Poetik und Gedicht, die den Umgang mit ihr, der zur Befähigung im Dichten anleiten soll, auf die soziale Praxis der Imitatio festlegt. Die *Ars poetica* ist kein didaktisches Sachbuch, sondern ein poetisches Meisterwerk und muss deshalb ‚nachdichtend' und ‚kommentierend' – durch Imitatio – erschlossen werden. Die scheinbar dominante Dimension der Artifizialität erhält dadurch ihre eigentliche Funktion: Sie dient als Sprungbrett zur (sozusagen) *Actio poetica* (Kap. 2.2.1). Zweitens stellt Horaz verschiedentlich die Materia als höchst relevante heterologische Bedingung der Dichtung heraus. Die autologisch-formale Seite der Dichtkunst erscheint mithin ‚fremdbestimmt' durch den Stoff. Die Ästhetik der Dichtung realisiert sich aus Sicht der *Ars poetica* darin, die richtigen Verfahren zu beherrschen, um dem Stoff gerecht zu werden und ihm zur Geltung zu verhelfen (Kap. 2.2.2). Drittens stellt die *Ars poetica* den wichtigsten Grundsatz der antik-mittelalterlichen Poetik auf: Wiederdichten ist Widerdichten. Damit der Dichter beim – verglichen mit dem Fingieren – schwierigeren und deshalb lobenswerteren abermaligen Dichten über ein bekanntes, im Gemeinbesitz befindliches Thema ein Eigentumsrecht für dieses Thema beanspruchen kann, muss er vorherige Bearbeitungen desselben Themas übertrumpfen. Wer nichts Neues wagt, wer nur übersetzt oder imitiert oder gar die ‚Regeln der Kunst' bruchlos befolgt, kann keine Originalität beanspruchen und mithin kein Eigentumsrecht am Stoff geltend machen (Kap. 2.2.3).

2.2.1 Brief, Lehre, Gedicht. Poetik als Praxis

Die *Ars poetica* zeichnet sich entschieden durch poetische Komplexität und generische Pluralität aus.[50] Die wichtigste Poetik der lateinisch geprägten europäischen Literaturen der Vormoderne[51] ist erstens selbst ein Gedicht, zweitens ein Brief, adressiert an die Pisonen (einen Vater und seine beiden Söhne), um sie im Dichten zu unterrichten,[52] und drittens also ein didaktischer Text.[53] Als Gedicht sui generis beschränkt sich die *Ars poetica* nicht auf die autologische Dimension der *ars*,[54] sondern situiert sich zugleich im medialen Kontext epistolarischer Praxis sowie im didaktischen Kontext der Unterweisung angehender Dichter. Mehr noch: Wie Ferriss-Hill in ihrer neuen und grundlegenden *Ars poetica*-Monographie zeigen kann, lassen sich die Vorschriften zum Dichten in der auf die *Satiren* Bezug nehmenden *Ars poetica* – etwa „moderation, circumspection, deliberate care" – auch als Vorschriften für das Leben und die *Ars poetica* demnach als *Ars vivendi* verstehen.[55] Wie eine Satire setze auch die *Ars poetica* auf Gattungsmischung – und gerade in ihrer doppelten Ausrichtung, Vorbild sowohl des Dichtens als auch des Lebens zu sein, erweise sie sich als ‚masterpiece' in Kellys Sinn.[56]

Das Konzept eines solchen ‚poetischen Poetiklehrbriefs' besteht, wie gesagt, nicht allein in der Vermittlung von Vorschriften über das Dichten (*ars*), sondern beruht zugleich und wesentlich auf der Imitatio:[57] Dichten und Leben ‚lernt' man erfolgreich nicht (nur) aus der Lektüre von Texten *de arte*, das heißt, indem Kunstregeln zur Applikation auf die Praxis gepaukt werden, sondern *ex arte*, das heißt, indem die Ars handelnd voll-

50 Vgl. Laird 2007, bes. S. 140; Ferriss-Hill 2019, S. 13–17.

51 Grundlegend zur lateinischen Prägung der europäischen Literaturen der Vormoderne vgl. Curtius 1965 [1948].

52 Vgl. Reinhardt 2013, bes. S. 501 f.; Ferriss-Hill 2019, S. 13–17 und 100–153. Zur (umstrittenen und vielleicht unmöglichen) Identifizierung der Pisonen, die womöglich auch als Platzhalter für Lesende fungieren, die sich im Dichten zu versuchen wagen, vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 100–106.

53 Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 360.

54 Vgl. dazu auch Hösle 2009, S. 62–69. Hösle verwendet einen anderen (philosophischen) Begriff des Autologischen als ich, wenn er „autologisch" eine „sprachliche Gestalt" nennt, die das mit ihr bezeichnete Prinzip selbst „instantiiert" – „so wie ‚kurz' als kurzes *Wort* den *Begriff* des Kurzen instantiiert". Im Gegensatz zur autologischen „Selbstinstantiierung" stehen für Hösle die (regulären) ‚heterologischen' Wörter wie ‚lang', die nicht selbst ‚sind', was sie bezeichnen (Hösle 2009, S. 58 Anm. 7). Die *Ars poetica* sei eine poetische und (in Hösles Sinn) autologische Poetik, worauf bereits Brink 1971, S. 223, hinweist: „As he does throughout the *Ars*, H. here has attempted to do what he prescribes [...]".

55 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 237–243, Zitat S. 239.

56 Ferriss-Hill 2019, S. 24, übernimmt den Begriff ‚masterpiece' für die *Ars poetica* als Zitat von Friis-Jensen 1995, S. 360.

57 Vgl. Laird 2007, S. 140 f.

zogen, und das meint vor allem: nachgeahmt wird.[58] Dazu gibt es im Text selbst eine entsprechende Anweisung von Horaz an angehende Dichter. Der Kontext ist die Kunstlehre, die das naturwüchsige Talent durch Regeln einschränkt. Horaz wird lehren, „woher man den Stoff bekommt, was den Dichter fördert und bildet, was passt und was nicht, wohin Leistung führt, wohin Irrtum“ (*unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error*).[59] Zwischen Stoff (*opes*) und gesellschaftlicher Funktion der Dichtung (worauf die Kategorie der Angemessenheit – *quid deceat, quid non* – zielt) steht die Bildung des Dichters im Zeichen der Artifizialität (*quid alat formetque poetam*).[60] Das Thema sollen dann ‚sokratische‘, das heißt moralphilosophische, ‚Schriften‘ (*Socraticae chartae*) liefern.[61] Der Dichter soll sich (wie Horaz selbst in den *Satiren*) mit der richtigen Lebensführung befassen.[62] Um dieses Programm im Gedicht umzusetzen, sind eigene Erfahrungen, das Beispiel des wirklichen Lebens sowie die ethische Botschaft (die Heterologie) wichtiger als die (autologischen) Faktoren Form, Bombast und Kunst:

> qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis,
> quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes,
> quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae
> partes in bellum missi ducis, ille profecto 315
> reddere personae scit convenientia cuique.
> respicere exemplar vitae morumque iubebo
> doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.
> interdum speciosa locis morataque recte
> fabula nullius Veneris, sine pondere et arte, 320
> valdius oblectat populum meliusque moratur
> quam versus inopes rerum nugaeque canorae.
> (Hor. ars 312–322)

> Wer gelernt hat, was er dem Vaterland schuldig ist und was den Freunden, wie er seinen Vater, wie seinen Bruder und den Gastfreund lieben soll, was die Pflicht eines Senators, was die eines Richters ist, welche Aufgabe ein in den Krieg geschickter Heerführer hat, der weiß sicherlich jeder Person, was ihr angemessen ist, zu geben. Auf ein vorbildliches Leben und einen vorbildlichen Charakter zu schauen, fordere ich den ausgebildeten Nachahmer auf, und von dort lebendige Worte zu holen. Manchmal erfreut ein Theaterstück, das durch seine ethischen Gedanken schön ist und gute Charakterzeichnung enthält, aber keine Anmut hat und ohne Wucht und Kunst ist, das Volk mehr und fesselt es besser als Verse ohne Gehalt und als wohlklingende Spielereien.[63]

58 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 24.
59 Hor. ars 307 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 633).
60 Vgl. auch Ferriss-Hill 2019, S. 145 f. und 225 f.
61 Vgl. Brink 1971, S. 338 f.
62 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 146 f.
63 Hor. ars 312–322 (Übers. Holzberg 2018, S. 633–635).

Die Dichtung findet *nach* der Lehre – jenseits der Artifizialität, wenn der Dichter ausgebildet ist (*didicit*) – ihren Zweck. Dieser Zweck besteht in der Meisterung des Lebens, das Horaz dem ‚ausgebildeten Nachahmer' (*doctum imitatorem*) deshalb als Muster (*exemplar*) der poetischen Mimesis vorschreibt. Imitatio setzt *nach* der Ars ein und findet ihren würdigen Gegenstand in der sozialen Praxis. Vor diesem Hintergrund kann man die von Horaz betonte Notwendigkeit der Ars auch anders lesen: Dass sich ohne *ars* der Fehlerhaftigkeit nicht entkommen lässt (Hor. ars 31: *in vitium ducit culpae fuga, si caret arte*), heißt eben auch: Dichten ist eine Praxis, die nach ethischen Kategorien (*vitium*, *culpa*) bewertet wird; sie kann mit *ars* oder ohne *ars* erfolgen; *ars* erscheint als Addendum zum Wesentlichen – der Kunst als Praxis. Diese Deutung gilt auch für die *Ars poetica* selbst, die zum *exemplar vitae morumque* des Dichters Horaz avanciert. In didaktischer Hinsicht will die *Ars poetica* nicht einfach belehren, vielmehr erfordert ihre didaktische Strategie den mühsamen (Nach-)Vollzug ihrer poetischen Faktur und ihrer Inhalte ‚aus dem und für das (poetische) Leben'. Die in der Geschichte ihrer vormodernen Überlieferung und Rezeption durchgängig begegnenden Kommentare dokumentieren den Erfolg dieser Strategie. Horaz selbst schreibt nicht nur die doppelte Partizipation der Dichtung an den Dimensionen des (im Leben) Nützlichen wie Ergötzlichen (Hor. ars 333 f.) vor, sondern auch die – leicht zu Schwierigkeiten des Verständnisses führende (Hor. ars 25 f.) – Kürze; Zielpublikum sind dabei nicht die Langsamen, sondern die Lernbegierigen (Hor. ars 335 f.).

Die *Ars poetica* war die meistgelesene, einflussreichste Poetik der Vormoderne; hunderte Handschriften, von denen viele kommentiert sind, zeugen davon.[64] Die frühe Horaz-Kommentierung kann in eine spätantike erste und eine mittelalterliche zweite Phrase eingeteilt werden.[65] (1) In zwei aus dem Kloster Lorsch stammenden Handschriften des 9. Jahrhunderts überliefert sind die kursorischen Marginalglossen des Pomponius Porphyrio, eines Grammatikers aus dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr.[66] Während Porphyrio wohl nicht direkt bis ins hohe Mittelalter hinein gewirkt hat, wird der deutlich gehaltvollere Kommentar des Ps.-Acro, der Porphyrios Glossen aufnimmt und eine komplizierte Überlieferungsgeschichte mit mindestens zwei Rezensionen aufweist, sehr einflussreich.[67] Noch ins Frühmittelalter (10. Jahrhundert) gehören die *Phi-Scholia*.[68] Anders als die späteren Kommentare verfügen die frühen Glossen nicht über einen Accessus und bieten insgesamt weniger ausführliche, auch weniger systematische Erklärungen, wie Fredborg resü-

64 Vgl. Friis-Jensen 2007, S. 300–302.

65 Vgl. Fredborg 2014, S. 400–410.

66 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 10, Sp. 173 f.

67 Vgl. Friis-Jensen 1997, S. 51 f. Zur Überlieferungsgeschichte des Ps.-Acro-Kommentars vgl. Noske 1969.

68 Vgl. Fredborg 2014, S. 400.

miert.[69] (2) Umgekehrt nehmen, worauf Friis-Jensen nachdrücklich hingewiesen hat, die Kommentare des 11. und 12. Jahrhunderts deutlich stärker den Charakter von Proto-Poetiken an.[70] In Edition liegen vier mittelalterliche Kommentare vor: die *Scholia Vindobonensia* (entstanden im 11. Jahrhundert, wahrscheinlich im deutschsprachigen Raum);[71] die *Aleph-Scholia* (11. Jahrhundert, Frankreich, Mont-St.-Michel);[72] die nicht genauer lokalisierbaren, nach dem heutigen Aufbewahrungsort der Handschrift benannten *Glosae Turicenses* (1. Hälfte 12. Jahrhundert);[73] der *Materia-Kommentar* (zwischen 1125 und 1175, Frankreich, mit ca. 30 Handschriften sehr weit, auch über Frankreich hinaus, verbreitet).[74]

In diesem Sinn kann bereits das Eingangsbild unter den Vorzeichen des Adressatenbezugs als Übung in einer spezifischen Praxis gelesen werden. Zunächst unterstellt Horaz seine *Ars poetica*, wie gesagt, entschieden dem Paradigma der Artifizialität, indem er mit einem Negativbeispiel monströser Uneinheitlichkeit beginnt (Hor. ars 1–9):[75]

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> iungere si velit et varias inducere plumas
> undique conlatis membris, ut turpiter atrum
> desinat in piscem mulier formosa superne,
> spectatum admissi risum teneatis, amici? 5
> credite, Pisones, isti tabulae fore librum
> persimilem, cuius, velut aegri somnia, vanae
> fingentur species, ut nec pes nec caput uni
> reddatur formae. ‚pictoribus atque poetis
> quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.‘ 10
> scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim,
> sed non ut placidis coeant immitia, non ut
> serpentes avibus geminentur, tigribus agni.
> (Hor. ars 1–13)

69 Vgl. Fredborg 2014, S. 400: „They deviate, both formally and doctrinally, from the commentaries of the eleventh and twelfth centuries by having no formal introductions, no emphasis on character delineation and genre requirements, and no separate discussion of the three levels of style that became some of their most significant features of the eleventh and twelfth centuries.“

70 Vgl. Friis-Jensen 1990, bes. S. 324–329; Fredborg 2014, S. 401 und 409 f.

71 Während der Herausgeber Zechmeister den Kommentar ins 9. Jahrhundert datieren wollte, ist Fredborgs abweichender Vorschlag (11. Jahrhundert, vgl. Fredborg 1980, S. 585) mittlerweile akzeptiert, vgl. Friis-Jensen 1990, S. 322; Hajdú 1993, S. 241. Zur Lokalisierung vgl. Fredborg 2014, S. 403.

72 Vgl. Fredborg 2014, S. 403.

73 Zur Datierung vgl. Hajdú 1993, S. 241, zur Lokalisierung vgl. Fredborg 2014, S. 408.

74 Zur Datierung vgl. Friis-Jensen 1990, S. 322, zur Lokalisierung vgl. S. 322 f. Vgl. auch Fredborg 2014, S. 409 f. In ihrem wichtigen Überblicksaufsatz stellt Fredborg acht weitere, bisher nicht edierte Kommentare vor, vgl. Fredborg 2014, S. 403–408 und 409 f.

75 Vgl. Brink 1971, S. 85–88.

> Wenn ein Maler mit dem Kopf eines Menschen den Hals eines Pferdes verbinden wollte und buntes Gefieder an Gliedmaßen anlegen, die von überallher zusammengetragen sind, so dass in einen schwarzen Fisch eine oben schöne Frau scheußlich ausliefe, könntet ihr, sobald man euch zum Anschauen zugelassen hätte, das Lachen zurückhalten, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, einem solchen Gemälde wäre ein Buch sehr ähnlich, dessen phantastische Vorstellungen wie die Träume eines Kranken so erdichtet wären, dass einer Gestalt weder Fuß noch Kopf mit dem Ergebnis einer Einheit gegeben wäre. „Aber die Maler und Dichter hatten doch immer das gleiche Privileg, alles, was ihnen gefällt, zu wagen." Das weiß ich, und auf diese Lizenz erheben wir Anspruch und gewähren sie uns gegenseitig, aber nicht so, dass Wildes sich mit Zahmem verbindet, nicht so, dass Schlangen sich mit Vögeln paaren und Lämmer mit Tigern.[76]

Das Gemälde zeigt übertriebene, unwahrscheinliche *varietas* (siehe *varias plumas*) und die unmögliche Kreatur aus der Phantasie eines Malers. Der explizierte Vergleich zwischen Malerei und Dichtung zielt ex negativo auf die gebotene ‚künstliche' Einheit des Gedichts.[77] Dafür gibt Horaz die Zusammenfügung von unpassenden Teilen der Lächerlichkeit preis: Menschenkopf und Pferdehals, von verschiedenen Tieren zusammengetragene Gliedmaßen mit Federn, hässlicher Fisch und schöne Frau: Wer so verbinden wolle (*iungere velit*), ernte (zu Recht) Gelächter, weil er ‚nichtige Gestalten' (*vanae species*) herbeifabuliere, die das Ideal der ‚einen, einheitlichen Form' (*una forma*) verfehlten.[78] Damit wie mit der Absage an die Verbindung von ‚Wildem mit Zahmem' und die Paarung von ‚Schlangen mit Vögeln' sowie ‚Lämmern mit Tigern' scheint eine Schranke für den ‚freien Willen' des Dichters sowie eine Regulation der überschießenden dichterischen Phantasie angezeigt:[79] Das ganze Gedicht sei eines; vor allem aber seien seine Gestalten nach artifiziellen Verknüpfungsregeln gebildet, die sich an der Natur und dem von Natur aus Möglichen zu orientieren haben. Das durch die initiale Position sowie den Malerei-Vergleich hervorgehobene, zentrale Thema der Poetik scheint in den Regeln für richtiges Verbinden der Teile eines Gedichts zu bestehen. Insoweit wird der Text als Ars, definitorisch durch Regularität gekennzeichnet, zu verstehen sein.

Anhand der anfänglichen Vorschriften zur Einheit (Hor. ars 1–37) verankern die Kommentare die *Ars poetica* im Paradigma der Artifizialität. Dies lässt sich bereits bei Quintilian beobachten, der die horazische Brieflehre in den Rang einer Poetik erhebt, indem er ihr seinen heute üblichen Titel *Ars poetica* gibt, als er im *ornatus*-Kapitel im Rahmen der *elocutio* den verfehlten Redeschmuck (*inornata oratio*) zusammengesetzter Rede (*sermo coniunctus*) unter dem Aspekt fehlerhafter Verbindungen

76 Hor. ars 1–13 (Übers. Holzberg 2018, S. 613).

77 Vgl. Brink 1971, S. 89: „If a poem is all variety it resembles the monster in the painting: the parts of neither make a whole." Vgl. auch Ferriss-Hill 2019, S. 39–44.

78 Zum Aspekt der Lächerlichkeit, der in Verbindung mit der Freundschaft ein Zentralbegriff des horazischen Konzepts der ‚Literaturkritik' ist, vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 154–199.

79 Siehe die *aegri somnia* (Hor. ars 7) und vgl. dazu Brink 1971, S. 89.

thematisiert.[80] Sprachlich-rhetorisch-poetische Regularität und der Titel *Ars poetica* sind aufs Engste miteinander verknüpft. Den Verbindungsfehler, den Horaz im Eingangsbild seines *liber de arte poetica* aufgezeigt habe, beschreibt Quintilian als eine römische Variante des griechischen Begriffs für ‚Dialektmischung' (*Sardismós*), das heißt einen erhaben-niedrigen, alt-neuen oder dichterisch-gemeinsprachlichen ‚gemischten Stil' (*si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat*).[81] Auch wenn Quintilians Titulatur und seine Deutung des Anfangs als artifizielle ‚Reinigungsarbeit' dominant autologisch erscheinen, hält seine Verwendung des auf gesellschaftlicher Varietät beruhenden linguistischen Fachbegriffs *Sardismós* für die horazische Versepistel in dem Moment, in dem sie zur *Ars poetica*, zum Inbegriff von Artifizialität und Regularität der Poetik avanciert, die Abweichungspotenziale der sozialen Praxis präsent.

In einem von Huygens edierten mittelalterlichen Accessus aus der ‚süddeutschen Sammlung' wird die *Ars poetica* – wie freilich fast jedes literarische Werk – der Ethik (*ethica*) als Teil der Philosophie (gemäß dem *divisio philosophiae*-Schema) untergeordnet,[82] ‚weil sie demonstriert, welche Sitten sich für den Dichter geziemen'. Doch diese Zuordnung, die zeigt, dass man auch die Poetik als ethische Praxis aufgefasst hat, wird im Anschluss relativiert zugunsten der Unterordnung der *Ars poetica* unter die Logik (zu der auch Grammatik und Rhetorik gehören), ‚weil sie uns zur Kenntnis der richtigen und geschmückten Rede sowie zur Ausfertigung regelgerechter Schriftstücke führt'.[83] Somit unterstellt der Accessus die *Ars poetica* zwar auch dem Praxis-Paradigma der Ethik, primär aber dem zentral durch Regularität gekennzeichneten Poiesis-Paradigma der Artifizialität.

80 Quint. inst. 8,3 ist dem *ornatus* gewidmet, ab 8,3,40 geht es nicht mehr um *singula verba* (zur Abzweigung: 8,3,15), sondern um ‚verbundene Rede', das heißt: aus mehreren Wörtern bestehende Ausdrücke oder Sätze (*sermo coniunctus*); zuerst beschäftigt sich Quintilian hier mit den Fehlern (*vitia*), *nam prima virtus est vitio carere* (Quint. inst. 8,3,41).

81 Quint. inst. 8,3,59–60: *Sunt inornata et haec: quod male dispositum est, id ἀνοικονόμητον, quod male figuratum, id ἀσχημάτιστον, quod male conlocatum, id κακοσύνθετον vocant. sed de dispositione diximus, de figuris et compositione dicemus. Σαρδισμὸς quoque appellatur quaedam mixta ex varia ratione linguarum oratio, [60] ut si Atticis Dorica et Aeolica et Iadica confundas, cui simile vitium est apud nos, si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat – id enim tale monstrum, quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit:*

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit –

et cetera ex diversis naturis subiciat.

82 Vgl. zur Unterordnung der Literatur unter die Ethik als *pars philosophiae* in den Accessus Meyer 1997, S. 403.

83 Access. de a.p., Z. 24–27, S. 50: *Ethicae subponitur, quia ostendit qui mores conveniant poetae, vel potius logicae, quia ad noticiam rectae et ornatae locutionis et ad exercitationem regularium scriptorum nos inducit.*

Doch zugleich überschreitet Horaz den Aspekt der Ars und der Regulierung, wenn er einen Zwischenredner zu Wort kommen lässt (Hor. ars 9f.), der zwar anonym bleibt, sich aber auf die drei Verse zuvor genannten *Pisones* (Hor. ars 6) beziehen lässt und weiterhin als ‚Platzhalter' für jede Leserin fungiert.[84] Sein Argument zielt auf die künstlerische Lizenz, auf Willkür (*quidlibet*), Wagemut (*audendi*) und Vermögen (*potestas*). Horaz gesteht diese Lizenz im Grundsatz zu, schränkt aber ein, dass sie ihre Grenzen an der Natur und am Wahrscheinlichen findet. Die übliche Deutung dieser Stelle lautet mit Charles Oscar Brink: „A rapid debate: incongruity in a work of painting or poetry is excused as an artistic prerogative. H. however limits creativity, insisting on natural compatibility of the parts created: a work of art or poetry must not only be striking (to use modern parlance) but also come out ‚right'."[85] Die von Brink skizzierte „debate" erinnert an die Forschungsdiskussion um das Wiedererzählen: Einerseits wird das Artificium des Wiedererzählers (zu eng) mit den detailliert-strengen, Kreativität inhibierenden Vorgaben der Poetik gleichgesetzt, andererseits (zu weit) mit regelloser, frei-schöpferischer Kreativität (siehe Kap. 1.2). Wenn Horaz hier der freien, machtvollen und wagemutigen Kreativität eine Absage erteilt, scheint er als Verfasser einer Normpoetik das Vorurteil der Kritiker des Wiedererzählens vollauf zu bestätigen.

Doch würde eine solche Deutung der *Ars poetica* als einem Meisterwerk nicht gerecht. Denn sie müsste ausblenden, dass hier noch etwas anderes als der Gegensatz zwischen Kunstregeln und kreativer Freiheit zur Debatte steht. Wenn Horaz seine didaktische Poetik dichtend vollzieht, dann muss sie, will man Horaz im Verstoß gegen die Einheit der Sprecherposition nicht einen Selbstwiderspruch unterstellen, als im Kern dialogisch verstanden werden, und zwar zunächst in der Hinsicht, dass sie sich im brieflichen Dialog mit den Pisonen konstituiert.[86] Hier betrifft der Dialog die Autorität des Sprechers und die Gültigkeit seiner Aussagen. Faktisch inseriert Horaz seinem Text ganz am Anfang eine Infragestellung seiner eigenen Position. Doch mit welcher Funktion? Mir scheint, dass Horaz mit der Debatte am Textbeginn darauf aufmerksam machen möchte, dass für ihn Dichtung wesentlich im Agon etabliert wird, in der Durchsetzung der eigenen Position gegen Einwände und Widersprüche, im wetteifernden Erlangen von (Diskurs-) Herrschaft. Dieser Agon, durch den die *Ars poetica* als Dichtung vollzogen wird, ist, wie der fingierte Einspruch zeigt, eine Praxis, hier des (fingierten) mündlichen Dialogs. In der agonalen Praxis festigt Horaz seine diskursive Macht, indem er dem Zwischenredner eine (qualifizierte)[87] *venia* (Hor. ars 11) erteilt. Der Begriff der *venia* (‚Gefälligkeit, Nachsicht, Erlaubnis, Verzeihung'), mit dem Horaz die Anmaßung des Zwischenredners, alles Beliebige zu wagen (*quidlibet audendi potestas*), zurückweist, symbolisiert seine diskur-

84 Ferriss-Hill 2019, S. 107f.

85 Brink 1971, S. 91.

86 Die Einheitsforderung ist also ‚heterologisch' (im Sinn von Hösle 2009).

87 Vgl. Brink 1971, S. 93.

sive Herrschaft im performativen Moment ihrer Durchsetzung: Eine Erlaubnis oder eine gefällige Zustimmung erteilen kann nur, wer auch faktisch die Macht dazu hat. Zur Verhandlung steht bzw. der Verhandlung entzogen wird damit eine Ebene, die oberhalb der Anforderungen der Artifizialität liegt. Um die Regeln der Ars im Raum sozialer Praxis durchzusetzen, braucht man mehr als Ars – und zwar Autorität und Diskursherrschaft.

Porphyrio, der Quintilians Titulierung der *Ars poetica* wiederholt, sieht im ‚richtigen Verbinden' das erste Präzept der *Ars poetica*, das von Horaz ex negativo an einem metaphorischen ‚Anakoluth' verdeutlicht werde.[88] Warum das Eingangsbild lächerlich ist, wird allerdings mit einem Verstoß des Malers ‚gegen die Natur' (*contra naturam*) begründet.[89] Daraus wiederum leitet Porphyrio die Übertragung des Gleichnisses auf die Dichtung ab: ‚So verdient die Dichtkunst, wenn irgendeine Vorlage um des Ornats willen mehr, als die Materia erfordert, geschmückt wird, verspottet zu werden.'[90] Diese Übertragung ist bemerkenswert: Dem Verstoß des Malers, die dargestellte Figur *contra naturam* mit Gliedern diverser Tieren ausgestattet zu haben, entspricht in der Dichtkunst ein *ornatus*, der über die Erfordernisse der Materia hinausgeht. Das (poetische) *vitium*, das dadurch getadelt werden soll, hat nichts mit einer falschen Nachahmung (*contra naturam*) zu tun, sondern bezieht sich auf die Äquivalenz von Stoff und Form. Die Materia stellt – heterologische – Ansprüche an ihre formale Gestaltung.[91] Der Ornat ergibt sich als Funktion der Inventio. Auch die übermäßige *variatio* wird in Begriffen der Materia-Bearbeitung (durch

88 Porph. c. in Hor. de arte poet. 1, S. 162,3–7: *Hunc librum, qui inscribitur de arte poetica, ad Lucium Pisonem, qui postea urbis custos fuit, eiusque lib<e>ros misit; nam et ipse Piso poeta fuit, et studiorum liberalium antistes. In quem librum congessit* [sc. Horaz] *praecepta Neoptolemei τοῦ Παριανοῦ de arte poetica, non quidem omnia, sed eminentissima. Primum praeceptum est περὶ τῆς ἀκολουθίας.* Der hier entscheidende Begriff *akolouthía* (‚Übereinstimmung, logische Folge', lat. *consequentia* oder *cohaerentia*) wird in der stoischen Grammatik für syntaktische Kongruenz im Syntagma verwendet und hat weitergehende philosophische Implikationen, vgl. dazu Sluiter 1990, S. 13–16, bes. S. 13 f.: „The Stoa believes that a divine λόγος permeates the whole cosmos as a supreme rational principle, creating order everywhere. This rational order may be indicated by the terms ακολουθία and τάξις, τάξις representing the structural orderliness itself, i.e. the fact that one thing follows another, ακολουθία adding the idea that one thing follows *from* another, i.e. introducing a notion of causal nexus. Often, however, these two words seem to be used as mere synonyms."

89 Porph. c. in Hor. de arte poet. 1, S. 162,9–13: *Nam ut pictor si humano capiti equi dederit ceruicem eamque uoluerit decorare pinnis, et inferiorem partem membrorum exprimere piscis effigie, superiorem uero mulieris exornare specie, ualde ridebitur, quod contra naturam omnia faciat.*

90 Porph. c. in Hor. de arte poet. 1, S. 162,13 f.: *ita poetice, si ornatus causa plus, quam exigit materia, aliquid institutum <ornetur>, meretur contemni.*

91 Ähnlich argumentiert Porphyrio auch, wenn er den horazischen Töpfer und seine Amphore (Hor. ars 21 f.) auf den Begriff des Dichters bringt, der eine *materia* zu bearbeiten beginnt, aber eine andere fertigstellt, wobei Porphyrio den Effekt des Lächerlichen betont, den eine derartige schiefgegangene *materia*-Bearbeitung hervorruft. Porph. c. in Hor. de arte poet. 21 f., S. 163,17–20: ***Anfora***

Amplificatio) gedeutet.[92] Die *Ars poetica* wird seit dem Beginn ihrer Kommentierung im Horizont der Praxis des Wiederdichtens gelesen.

Ps.-Acro betont anfangs den Aspekt der kunstgemäßen Regularität, wenn er erläutert, Horaz spreche im Eingangsvergleich über die ‚Ungleichförmigkeit des Werks' und gebe die ‚erste Vorschrift über Disposition [*dispositio*] und Übereinstimmung [*convenientia*] des Gedichts'.[93] Die Qualifikation der poetischen *licentia fingendi* (Hor. ars 12 f.) wird dabei ausdrücklich auf die poetische Fügung bezogen: ‚So müssen wir die Lizenz zum Fingieren auffassen und so müssen die kunstfertigen Gebilde [*artificiosa*] sein, dass nicht Gelindes mit Holprigem unvermittelt verbunden wird [*iungantur*].'[94] Hierin kommt die zentrale Funktion der Artifizialität, als Schranke der im *ingenium* fundierten *licentia fingendi* zu dienen, zum Ausdruck. Die zweite Vorschrift erkennt Ps-Acro in der Metapher des *purpureus pannus* (Hor. ars 14–19). Quadlbauer hat gezeigt, dass Ps.-Acro die horazische „Ablehnung der unpassenden Digression" umdeutet in „das positive Postulat nach der passenden".[95] Horaz lehre, dass man im Fall eines ‚erhabenen Anfangs' (zu Hor. ars 14: *inceptis gravibus*) ‚einen Vergleich oder eine Beschreibung nicht schroff einführen' dürfe. Stattdessen müsse ‚ein Vergleich oder eine Beschreibung passend an das gut begonnene Gedicht angeknüpft werden. Wer nämlich erhaben beginnt und leicht endet, ist zu tadeln.'[96] Damit deutet sich an, dass die ‚purpurne' Descriptio kein Problem des Stils bzw. der Form allein ist, sondern auch die Materia des Gedichts und also die Inventio betrifft und damit zum umfassenden, diverse Ebenen des Gedichts – von der Stilhöhe über die Figurengestaltung bis hin zur Komposition – betreffenden Komplex des *decorum* gehört, der in den späteren Kommentaren und ‚neuen Poetiken' unter dem Begriff *proprietas* erörtert werden wird, aber auch unabhängig von diesem Begriff alle Kommentare zentral interessiert.[97] So kontextualisiert Ps.-Acro die horazische Forderung nach Einfachheit und Einheit (Hor. ars 23) des Werks: Man dürfe ‚dem begonnenen, aber noch nicht beendeten Stoff

coepit institui: currente rota cur urceus exit? *Hoc dicit: quare cum aliam materiam institueris scribere, aliam efficis? quo modo ridendus est figulus, qui cum destinauerit amforam fingere, urceum efficiat.*

92 Porph. c. in Hor. de arte poet. 29, S. 163,27–164,2: ***Qui uariare cupit rem prodigialiter unam.*** *Aliud hoc praeceptum est, non esse fabulis indulgendum, nec extenuandam usque in uitia materiam.*

93 Ps.-Acro 1, S. 309,4–6: *De inaequalitate operis loquitur* [sc. Horaz] *et dat praeceptum scribendi poema; et primum praeceptum est de dispositione et conuenientia carminis.*

94 Ps.-Acro 12, S. 311,2 f.: *Ita debemus habere licentiam fingendi et sic debent esse artificiosa, ut non mitia iungantur asperis inmoderate.*

95 Quadlbauer 1980, S. 9 f.

96 Ps.-Acro 14, S. 311, 4–8: *Aliud praeceptum. Docet non inportune inducendum esse parabolam aut descriptionem; sed aut parabola aut descriptio apte debent adiungi incepto bene poemate; qui enim incipit granditer et leuiter finit, uituperandus est.* Vgl. Quadlbauer 1980, S. 9 f. m. Anm. 33.

97 Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 382–392; Fredborg 2014, S. 414–435.

[*materia*] nicht einen anderen Stoff anknüpfen'.[98] Die heterologische Materia bildet das zentrale Paradigma der Inventio.

Den *Phi-Scholia* zufolge lehrt Horaz in der *Ars poetica*, welche Fehler von Dichtern zu meiden seien, die in ihren Schriften die Ordnung und die Ähnlichkeiten der Dinge nicht beachten; außerdem lehre er *praecepta poetriae*, mit denen die Lernbegierigen unter den Dichtern unterrichtet werden können.[99] Wenn Horaz so in der Rolle des Lehrers erscheint, wird die *Ars poetica* in den Horizont des (Schul-)Unterrichts gestellt. Im Zentrum stehe anfangs das Problem der Zusammenfügung der Stoffe und Themen beim Wiederdichten: ‚Daher sagt er [Horaz] am Beginn [der *Ars poetica*], derjenige sei zu verspotten, der, wenn er von *einer* Sache zu handeln begonnen hat, eine Verschiedenheit der Stoffe zusammenrafft [*qui de qua re disputare inchoans diversitatem materiarum compilat*], indem er bemerkt: Wie (sagt er) ein Maler, wenn er einem menschlichen Haupt einen Pferdehals gegeben hat und wenn er offenbar den oberen Teil, die Form einer schönen Frau habend, mit Federn geschmückt hat und in einen Fisch enden ließ, verspottet werden wird; so verdient es ein Dichter, wenn er über das Maß hinaus einen im Sinn ungeordneten und von Worten beraubten Stoff ergriffen hat [*si ultra modum materiam sumpserit et inordinatam sensu compilatamque verbis*], verspottet und missachtet zu werden.'[100] Das Eingangsbild wird damit zur ex negativo-Vorschrift des ‚ordentlichen' Wiederdichtens. Hervorzuheben ist die zweimalige Verwendung des Verbs *compilare* in diesem Abschnitt, wodurch die Verschiebung auf die Inventio, die Findung und Ordnung der *diversitas materiarum*, besonders deutlich wird. Isidor von Sevilla hatte den *compilator* einen literarischen Plagiator genannt, vergleichbar einem durchaus zum horazischen Malervergleich passenden Farbenhändler, der im Mörser die Farbpigmente vermischt: *Conpilator, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere.*[101] Demnach kann der zu verspottende Dichter, der nicht beim einen begonnenen Thema bleibt, sondern mit einer *diversitas materiarum* fortfährt, ein Dichter, der ‚fremde Ausdrü-

98 Ps.-Acro 23, S. 312,25 f.: *Idest coeptae materiae et nondum finitae non debes aliam adiungere.*

99 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 1, S. 423,2–7: [...] *posuit* [Horaz, J.S.] *istum quintum* [*librum*] *de arte poetica ad Pisonem quendam poetam, in quo vitia superstitiosorum poetarum cavenda esse docet, qui ordinem et similitudines rerum suis dictis non servant, simulque praecepta poetriae tribuit, quibus possunt institui studiosi quique poetarum.*

100 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 1, S. 423,7–15: *Unde in primordio dicit deridendum eum, qui de qua re disputare inchoans diversitatem materiarum compilat, dicens: sicut, inquit, pictor, si humano capiti cervicem equinam dederit, superiorem videlicet partem mulieris formosae habentem eumque pennis decoraverit et in piscem desinere fecerit, deridebitur. ita poeta, si ultra modum materiam sumpserit et inordinatam sensu compilatamque verbis meretur derideri atque contemni.*

101 Isid. etym. 10,44. Die neutrale Bedeutung der *compilatio* im Sinn des modernen Begriffs der ‚Kompilation', die, wie Hathaway 1989, S. 28–32 und bes. S. 35–38, herausgearbeitet hat, gerade im 10. Jahrhundert neben die etablierte Bedeutung ‚Plagiat' zu treten beginnt, scheint noch nicht zum Kommentator durchgedrungen zu sein.

cke den eigenen beimischt', in Sachen Inventio ein Kompilator genannt werden, wobei für den Kommentator nicht das Verfahren des Kompilierens bzw. Plagiierens an sich kritikwürdig zu sein scheint, sondern seine falsche, übertriebene (siehe *ultra modum*), nicht auf die Einheitlichkeit des Sujets bedachte Ausführung. Das horazische Eingangsbild wird damit nicht wie bei Quintilian auf einen Stil- und Formfehler bezogen, sondern auf die falsche Inventio, die von der gebotenen Einheit der Materia abweicht. Um die heterologische Materia geht es in eigentümlicher Weise auch bei der weiteren Deutung des Eingangsbildes. Die Apostrophe Pisos (Hor. ars 6: *Pisones*, beim Kommentator im Genitiv Singular: *Pisonis*) deuten die *Phi-Scholia* als direkte Kritik eines *liber de arte poetica*, den Piso geschrieben habe: ‚Piso hatte ein Buch *Über die Dichtkunst* geschrieben, den aufgegriffenen Stoff ungeordnet nicht bis zum Ende durchführend, sondern andere Themen einmischend; dass dieser Piso dem oben genannten Bild ähnlich ist, sagt Horaz.'[102] Die Kritik der *Ars poetica* an ungeordneter *varietas* ziele demnach nicht nur grundsätzlich auf die Einheit der Materia, auf die der Kommentar mehrfach zurückkommt, sondern darüber hinaus auf die Praxis der hier durch Pisos Buch *de arte poetica* vertretenen Poetik selbst, auf die sich Horaz korrigierend beziehe. Die *Ars poetica* wäre damit gleichsam ein Wettkampfbeitrag im Agon zweier Verfasser von Poetiken.

Ebenfalls im Hinblick auf die nicht-konsekutive Fortführung der begonnenen Materia deuten die *Phi-Scholia* nach dem Vorgang des Ps.-Acro die Metapher des *purpureus pannus*: ‚Horaz sagt, dass diejenigen einer schlechten Gewohnheit folgen, die beim Deskribieren [*in describendo*] über das Maß hinausgehen, das heißt, die, nachdem sie die Materia, die sie begonnen haben, zurückließen, übergehen zu anderen Themen, die mit ausgefeilten, aber dem Sinn nach unpassenden Worte durchsetzt sind und zu den Teilen der Rede nicht stimmen.'[103] Hier zeigt sich, dass *describere* nicht allein eine formale Technik (‚beschreiben') ist, sondern ein Inventiobezogenes Verfahren (‚von einer Materia her oder weg schreiben').[104] Die Kategorien Materia und *describere* gehören beim Wiederdichten eng zusammen.

102 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 6, S. 423,16–19: *Piso scripserat librum de arte poetica inordinate coeptam materiam ad finem non perducendo, sed alias <res> intermiscendo quem dicit similem esse, imagini superius dictae.* Siehe auch Phi-Schol. in Horat. artem poet. 7, S. 423,20–22: VELUT AEGRI SOMNIA] *Sicut aeger incerta somnia videt, ita Piso in suo libro incertam instabilemque materiem edidit.*

103 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 14a, S. 424,2–6: *INCEPTIS GRAVIBUS*] *Pessimam dicit eos consuetudinem habere, qui modum in describendo excedunt, videlicet qui relicta materia quam inchoaverunt, transeunt ad alias res, interponentes verba compta sensui non apta partesque locutionis non congruentes.*

104 Außerdem wird die horazische Metapher von der nicht einheitlichen Töpferware, begonnen als große Amphore, beendet als kleiner Krug (Hor. ars 21 f.), wie bei Porphyrio unter dem Aspekt der nicht fortgeführten Materia als inkohärentes Deskribieren gedeutet: ‚Warum, sagt Horaz, fängst du eine Sache an und beschreibst eine andere? Um welcher Sache willen gibst du die aufgegriffene Materia auf?' Phi-Schol. in Horat. artem poet. 21, S. 424,28–30: *AMPHORA COEPIT INSTITUI: CURRENTE*

Die *Scholia Vindobonensia* beginnen ohne formalen Accessus, erklären aber anlässlich des ersten Verses der *Ars poetica* mit der *intentio* (*auctoris*) eine typische Accessus-Kategorie: ‚In diesem Buch ist es die Absicht des Horaz, über die Dichtkunst zu handeln, das heißt, über die Kunst des Fingierens und Komponierens [*arte fingendi et componendi*].'[105] Die *Scholia Vindobonensia* haben außerdem eine einflussreiche Antwort auf die Frage gegeben, wie die *Ars poetica* strukturiert sei;[106] sie entwickeln diese Antwort aus einer kolportierten Entstehungsgeschichte der *Ars poetica*, die wiederum die Intention des Horaz erklären soll, die ihrerseits aus dem Eingangsbild entwickelt ist. Für die Frage der poetischen Praxis ist das deshalb relevant, weil die *Scholia Vindobonensia* die *Ars poetica* als Freundschaftsdienst für die Pisonen interpretieren, der dem Vater, einem Komödienschreiber, und seinen Söhnen dabei helfen soll, dem römischen Volk zu gefallen (*ut Romano populo placerent*), damit ihr eigener Ruhm wachse (*eorum fama tali modo cresceret*). Die *Ars* wird also dem Zweck, den die Pisonen mit ihrer Dichtung erstreben – dem Publikum zu gefallen und ihren Ruhm zu mehren –, unterstellt; die Artifizialität, die in der Bitte um ‚feste Vorschriften der Dichtkunst' (*certas poeticae artis daret praeceptiones*) zum Ausdruck kommt, dient dem übergeordnetem Ziel, die gesellschaftliche Anerkennung der Adressaten zu vergrößern. Horaz habe der Bitte auf doppelte Weise entsprochen, indem er zuerst sage, was zu meiden (*quid vitandum*), und anschließend, was zu erstreben sei (*quid tenendum sit*).[107] Der erste Teil der *Ars poetica*, in der vorgeschrieben werde, was zu meiden sei, endet den *Scholia Vindobonensia* zufolge bei Hor. ars 38 f. (*sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus*): ‚Bis hierher hat Horaz gelehrt, was zu meiden sei; jetzt beginnt er zu lehren, was zu erstreben sei.'[108] Beim *purpureus pannus* geht es auch für die *Scholia Vindobonensia* um die Einheit der Materia, die deskribiert

ROTA CUR URCEUS EXIT?] *Cum aliud, inquid, inchoaveris, cur aliud describis? quam ob rem coeptam materiam derelinquis?*

105 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 1, S. 1,1–3: Humano capiti *et caetera. in hoc libro est intentio Horatii tractare de poetica arte, id est, arte fingendi et componendi.*

106 Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 364–367, bes. S. 365.

107 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 1, S. 1,4–14: *facit autem hunc librum amicis suis, patri ac filiis, quorum maior erat scriptor comoediarum. ideo istis facit, quia volebant scribere, ut Romano populo placerent et eorum fama tali modo cresceret. et quoniam multi scriptores reprehendebantur non habentes certam regulam dictandi, rogaverunt Pisones Horatium, ut certas poeticae artis daret praeceptiones; quas ipse, sicut Victorinus praecepit, dupliciter tradit, dicendo primum, quid vitandum, deinde quid tenendum sit. et hoc ostendit per similitudinem tractam a pictoribus (quia poetarum est loqui per similitudines sicut etiam oratorum) hoc modo incipiens: O Pisones, si pictor* [...].

108 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 38 f., S. 4,22 f.: Sumite materiam. *hactenus dixit, quid vitandum sit; nunc incipit dicere, quid tenendum sit.* Auch wenn der erste Teil (Hor. ars 1–37) erst seit den *Scholia Vindobonensia* als „canonical unity" (Friis-Jensen 1995, S. 365) gilt, kann daran erinnert werden, dass offenbar schon Quintilian zumindest das Eingangsbild für eine Vorschrift ex negativo gehalten hat, weil er es im Kontext der in seiner *Institutio* zuerst behandelten *vitia* des rhetorischen

wird: ‚Dieses Gleichnis ist von denen, die Kleider flicken, genommen; und sein Sinn ist der folgende: Wenn irgendjemand verkündet, er wolle etwas Großes deskribieren [*describere*] wie zum Krieg gehörende Themen, und später, nachdem er den Beginn fallen gelassen hat, zum Deskribieren irgendeiner Materia übergeht [*postea omisso incepto transferat se ad aliquam materiam describendam*], worin er sein Talent hervorzuheben vermag, wie wenn er über Liebe [*de amore*] schriebe oder etwas Derartiges, worin er gut geübt wäre: Dieser ähnelt dem, der einem älteren Flicken ein neues Flickstück annäht.‘[109] Ob hier *describere* vor allem meint, ein Sujet zu ‚beschreiben‘, oder eher, einen Stoff ‚qua Inventio abzuschreiben‘, ist nicht leicht zu entscheiden.[110] Sowohl das angesprochene abstrakte Thema, die Liebe, als auch der Verlauf des Kommentars, in dem der Scholiast die von Horaz angeführten Beispiele für ‚Beschreibungen‘ (Hor. ars 16–18: ein Hain, ein Diana-Altar, ein Gewässer, der Rhein, ein Regenbogen) abstrahierend als ‚Teile‘ deutet, mit denen synekdochisch die ‚ganzen‘ *materiae* (das heißt: jede Topographie, jedes Heiligtum usw.) bezeichnet seien, die öfter durch erhabene Anfänge eingeführt würden,[111] lassen vermuten, dass das ‚Ab-‘ oder ‚Ausschreiben‘ der Materia in der tatsächlichen ‚Beschreibung‘ vollzogen wird: Die Materia ‚Heiligtum‘ abzuschreiben, hieße dann, einen Diana-Altar zu beschreiben (tatsächlich verfährt die topische Inventio so, siehe Kap. 2.5.4). Im Einklang damit wird das Einheitsgebot der *Ars poetica* (Hor. ars 23: *denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum*) einesteils im Hinblick auf die elokutionär-stilistische und dispositionelle, andernteils im Hinblick auf die inventiv-materiale Einheitlichkeit des Gedichts bezogen: ‚*dumtaxat*, das heißt, jenes sei allein *simplex* hinsichtlich der Rede und der Komposition, das heißt so, dass nicht die drei Arten des Stils vermischt werden, *et unum* hinsichtlich der nicht in ungeheuerlicher Weise

Ornats (und nicht der anschließend demonstrierten *virtutes*) zitiert. Siehe Quint. inst. 8,3,41 und 8,3,59–60.

109 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 15, S. 2,39–45: *haec similitudo tracta est a sartientibus; et est sententia talis: si quis profitetur se describere magna ut res bellicas et postea omisso incepto transferat se ad aliquam materiam describendam, ubi valeat extollere ingenium suum, tamquam si scriberet de amore aut de quolibet huiusmodi, ubi bene exercitatus fuerit: ille similis est alicui assuenti novum panniculum veteri panno.* Vgl. dazu Quadlbauer 1980, S. 14–16. Die Deutung von *purpureus* als *novus* (*pannus*) zeigt, „daß der Scholiast das christliche, aus der Bibel stammende religionskritische Bild des Aufnähens eines neuen Flickens auf ein altes Kleid, das bei Tertullian und Orosius nachzuweisen war, zur Erläuterung der literarkritischen horazischen Metapher herangezogen hat“ (S. 14).

110 Quadlbauer 1980, S. 15, bleibt hier unentschieden: „Der Scholiast versteht nun unter dem *purpureus/novus pannus* eine Beschreibung bzw. eine *materia describenda*, zu der man *omisso incepto* […] übergeht.“

111 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 16–18, S. 2,46–3,5: *Et ostendit in partibus, qui pannus, id est, quae materiae saepe inducantur gravibus inceptis, ut per partes quas ponit omnem materiam intellegamus, in qua cuiusque ingenium melius eluceat, dicens:* cum lucus [Hor. ars 16] *et caetera. per lucum intellegamus omnem topographiam, id est, loci descriptionem; per aram Dianae omne sacrificium.*

variierten Materia.‘[112] Einheit im Paradigma der Artifizialität betrifft die Autologie der Form und den heterologischen Stoff zugleich.

Die *Aleph-Scholia* teilen die *Ars poetica* wie die *Scholia Vindobonensia* in *vitia* und *virtutes*.[113] Die *materia* der *Ars poetica* sei, ‚Dichtern und Historikern im Allgemeinen zu zeigen, inwiefern es sich zieme, dass sie auf eine einheitliche Materia achten, und Komödiendichtern aber im Besonderen vorzuschreiben, was sie nicht machen sollen, damit sie nicht verspottet werden, wie ein Maler verspottet wird, der einen Menschen malen soll und, nachdem das Haupt einer Frau gemacht war, einen Pferdehals hinzufügt und die übrigen Glieder, von den verschiedensten Tieren herangezogen, bunt durcheinander variiert hätte.‘[114] Das Eingangsbild sei aber auch auf jeden Schriftsteller zu übertragen, ‚der eine einförmige Materia [*uniformem materiam*] verlässt‘.[115] Komplementär dazu sei das Verbot, Wildes und Zahmes zu verbinden (Hor. ars 12), wegen derjenigen Dichter gesagt, die ‚Flicken annähen‘ (Hor. ars 14–16 vorwegnehmend), das heißt: ‚die diverse Stoffe [*materias*] [in ihren einen Hauptstoff] einfügen‘.[116] So konstituiert die Poetik, hier von den *Aleph-Scholia* aus gesehen, ihr Paradigma der Artifizialität durch das Erfordernis einer *materia uniformis* und den Verzicht darauf, weitere *materiae* variierend einzufügen.

Der Accessus des Zürcher Anonymus erläutert den sozialen Akt der an Horaz als *artis poeticae optimum praeceptorem* gerichteten Bitte um Unterrichtung in der *ars poetica* und die differenzierte Didaxe seiner Antwort: Die Pisonen bitten, Horaz gibt ihrer *petitio* statt und entwickelt allgemeine Vorschriften für alle Gattungen sowie spezielle Präzepte für Komödien und Satiren.[117] Vielleicht von Porphyrio her

112 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 23, S. 3,26–29: […] dumtaxat*, id est, tantummodo illud sit* simplex *quantum ad orationem et compositionem, id est, ut non commisceantur illae tres species stili,* et unum *quantum ad materiam non prodigialiter variatam.*

113 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 1, S. 457,1–7: *HUMANO CAPITI*] *Hic intendit Horatius informare poetas, maxime Pisones, patrem videlicet et filios, docendo quae sunt facienda et reprehendendo quae sunt respuenda, partim communiter omnibus poetis, partim proprie ipsis comicis.*

114 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 1, S. 457,8–14: *Descensio ad literam quasi intentio; materia est poetis et historicis generaliter ostendere, quemadmodum deceat eos observare uniformem materiam, specialiter vero comicis interdicere ne faciant ne derideantur, sicut pictor deridetur, qui debet hominem pingere et facto capite mulieris subderet cervicem equinam et variaret cetera membra inducta a diversis animalibus.*

115 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 1, S. 457,14–16: *Quasi similiter deridendus est scriptor ille, qui uniformem deserit materiam* […].

116 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 1, S. 457,21–23: *Dico non coeant immitia placidis, sed hoc dico propter poetas qui assuunt pannos; hoc est interserunt diversas materias.*

117 Glosae Turic. in poet. Horat., accessus 1f., S. 246: *Pisones, nobilissimi Romani, aliorum scripta reprehendi videntes et ne suis publicatis idem contingeret timentes, Horatium, artis poeticae optimum praeceptorem, ut eos in scribendo instrueret, rogaverunt.* [2]*quorum petitioni consulens in hoc libro dare praecepta in artem poeticam intendit. unde et hic liber intitulatur Liber Poetriae.* [3]*poetria vero sive poesis est fictio sive figmentum, quod suum est poetarum.* [4]*quia vero gratia illorum tantum laborem suscepit, et eorum alter*

(siehe oben) entwickelt ist die Deutung des Eingangsbilds, aus dem eine mehrere artifizielle Herstellungsverfahren umfassende Konzeptualisierung des Satzes ‚die Kunst ahmt die Natur nach' gewonnen wird:[118] ‚Wenn irgendjemand erwidern sollte, durch ein derartiges Bild werde nicht Lachen [*risum*], sondern Ergötzen [*delectationem*] erzeugt, werden wir antworten, dass das Werk des Malers und des Skulpteurs, des Gießers und des Schriftstellers nicht ergötzlich [*delectabile*] ist, weil es nicht kunstgemäß [*artificiosum*] ist, wenn es die Natur nicht gestattet [*nisi natura patiatur*]. Denn die Kunstfertigkeit ahmt die Natur nach [*artificium enim naturam imitatur*]. Wir sagen, dass die Kunstfertigkeit tatsächlich auf zwei Weisen die Natur nachahmt, und zwar, dass, was gemalt, skulptiert, gegossen, geschrieben wird, in der Natur der Dinge gefunden werden kann [*in natura rerum possit inveniri*], oder dass es, wenn man es nicht finden kann [*si non potest inveniri*], wenn es [aber] auf irgendeine Weise entstanden sein konnte, [in der Natur] niemals passender [entstanden sein] könnte als auf jene Weise, in der es gemalt, skulptiert, geschrieben, gegossen wird, wie Ovid [Ov. met. 1,395–415] von Menschen spricht, die aus Steinen erzeugt worden sind. Wenn es aber auf andere Weise entsteht, würde es nicht [Produkt der] Kunstfertigkeit, sondern [der] Einbildungskraft heißen [*si vero aliter fit, non artificium sed fantasia vocetur*].'[119] Diese Konzeptualisierung bindet Artifizialität an den normativ verstandenen Satz, die Kunst ahme die Natur nach, und etabliert also die Natur als heterologische Bezugsgröße der Kunst. Nur wenn ein Artefakt derart kunstgemäß (*artificiosum*) ausgeführt worden ist, dass die Natur das Gebilde mindestens toleriert (*nisi natura patiatur*), kann es überhaupt ein Kunstprodukt sein, und nur ein kunstgemäßes Werk vermag *delectatio* beim Betrachter hervorzurufen. Weiterführend ist außerdem die Unterscheidung der beiden Weisen, in denen die Naturnachahmung realisiert werden könne, weil sie die Inventio nicht wie die vorigen Kommentare auf die Materia, sondern auf die Natur ausrichtet: Entweder muss das, was durch artifizielle Verfahren (Malen, Skulptieren, Gießen, Schreiben) hergestellt wird,

erat comicus, alter satyricus, eis dat quaedam specialia praecepta in comoediam et in satyram. [5]*ut autem omnibus communiter consulat, apponit generalia praecepta; et quia praecepta duobus modis dantur, scilicet ostendendo, quid vitandum, quid faciendum sit, iste praeceptor primum vitanda, post tenenda docet.* [6]*et quia maxima similitudo est inter pictores et scriptores, inter picturam et scripturam, praemittit, quae sint vitanda pictoribus in pictura, ut postea doceat idem esse vitandum scriptoribus in scriptura.*

118 Vgl. Fredborg 1980, S. 592 f. („generel kunstteori").

119 Glosae Turic. in poet. Horat. 1,6–9, S. 246: *si quis obiciat ex tali pictura non risum, sed delectationem generari, respondebimus opus pictoris et sculptoris, fusoris et scriptoris non esse delectabile, non esse artificiosum, nisi natura patiatur. artificium enim naturam imitatur.* [7]*artificium vero duobus modis imitari naturam dicimus, scilicet, ut quod pingitur, sculpitur, funditur, scribitur, in natura rerum possit inveniri,* [8]*vel si non potest inveniri, si aliquo modo posset fieri, numquam convenientius posset, quam illo modo, quo pingitur, sculpitur, scribitur, funditur, ut Ovidius* [Ov. met. 1,395–415] *loquitur de hominibus ex lapidibus procreatis.* [9]*si vero aliter fit, non artificium sed fantasia vocetur.*

gewissermaßen beim Nachvollzug der Inventio, in der Natur gefunden werden können (siehe *in natura rerum inveniri*), oder das durch artifizielle Verfahren hergestellte Produkt muss, wenn man es nicht finden kann (*si non potest inveniri*), so gestaltet sein, wie es die Natur nicht passender vermocht hätte. Die zweite Weise der Naturnachahmung erinnert an die aristotelische Überlegung, ein Haus würde, wäre es ein Naturgegenstand, auf die gleiche Weise ‚physisch' entstehen, wie es als Artefakt ‚technisch' hergestellt wird.[120] Letztlich führt die Verbindung des Eingangsbilds mit der *imitatio naturae* dazu, die Spezifizität der Dichtung zugunsten eines gemeinsamen Prinzips verschiedener artifizieller Herstellungsverfahren zurückzustellen und die Natur zum gemeinsamen Maßstab der Inventio zu machen. Dazu passt, dass die auf dem horazischen Gemälde dargestellte Figur mit ‚Fuß und Haupt' (Hor. ars 8) wie schon bei Ps.-Acro[121] als natürlicher Körper gedeutet wird, durch den allegorisch die naturalistische Einheit (mit dem Haupt als Anfang und dem Fuß als Ende) des Gedichts bezeichnet und gefordert werde.[122]

Der *Materia-Kommentar* systematisiert die makrostrukturelle Einheitsforderung des ersten Abschnitts der *Ars poetica* (Hor. ars 1–45) zu einer Lehre von sechs zu vermeidenden ‚Fehlern' (*uitia*),[123] die alle in der einen oder anderen Weise mit ‚schlechten Verbindungen' oder Inkongruenzen zu tun haben, und den gegensätzlichen ‚Tugenden' (*uirtutes*) der Artifizialität. Das erste *uitium* sei die unpassende Stellung von Teilen des Gedichts (*partium incongrua positio*), wobei mit den Teilen ‚Anfang, Mitte und Ende' (*principium, medium et finis*) gemeint sind. Dieses *uitium* verurteile Horaz dort, wo er den Vergleich vom Maler herbeizieht. Bei der *congrua partium positio* stimmen dagegen Anfang, Mitte und Ende zusammen.[124] Das zweite *uitium* ist die unpassende Digression (*incongrua orationis digressio*), wenn man zu irgendeinem Thema abschweift, das nicht zur Sache gehört (*ad aliud quiddam quod ad rem non pertinet digreditur*). Darauf beziehe sich Horaz mit der Metapher des angeflickten Purpurlappens (Hor. ars 14 f.). Bei der *congrua orationis digressio* ist dagegen beachtet, dass sie um der Nützlichkeit willen und zu einem günstigen Zeitpunkt stattfindet.[125] Das dritte und vierte *uitium*, die ‚dunkle Kürze' (*breuitas obscura*, siehe Hor. ars 25)

120 Aristot. phys. 2,8, 199a 8–18.

121 Ps.-Acro 9, S. 310,20 f.: *Vni corpori, ut neque finis neque principium conueniat.*

122 Glosae Turic. in poet. Horat. 6,14 f., S. 247: *PES libri est finis, CAPUT principium et tunc SPECIES VANAE sunt, quando finis et principium uniformia non sunt nec unam formatam orationem reddunt,* [15]*sicut in pictura finis et principium non erant uniformia, quia unum quiddam in natura non constituebant.* Zur Tradition der Kongruenzmetapher ‚Körper' in der Horaz-Kommentierung vgl. Friis-Jensen 1995, S. 390 f.

123 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 1,12, S. 336: *Sex itaque sunt que dicit in carmine esse uitanda, non quod non sint et alia, sed ista precipue.*

124 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 2, S. 336 f.

125 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 1,13–17, S. 336.

und die ‚unpassende Änderung des Stils' (*incongrua stili mutatio*, nach Hor. ars 27), seien nur erwähnt.[126] Das fünfte verdient hingegen besondere Aufmerksamkeit: Es ist die unpassende Variation des Stoffs (*incongrua materie uariatio*), die dann festgestellt wird, wann immer der abgelegten Materia irgendetwas anderes eingefügt wird, dabei aber, weil schlecht variiert oder heterogen extrapoliert worden ist, eine Gegensätzlichkeit (*contrarietas*) gefunden wird. Horaz kritisiere dies, wenn er sagt (Hor. ars 29): *Qui variare cupit rem prodigialiter unam* [...]. Dagegen wird bei der *congrua materie uariatio* beachtet, dass zur variierend liegen gelassenen *materia* etwas hinzugenommen wird, was die Materia schmückt und keine *contrarietas* produziert, wie Vergil es mache, wenn er seinen Stoff unterbricht und fingiert, dass Eneas zu Dido geht. Derart subtil (*tam callide*) habe er dies eingefügt, dass man, Vergil lesend, meine, jenes stamme aus dem Gewebe der Historie (*de textu historie*). Diese Form der *congrua materie uariatio*, das Einfügen von fingierten Zwischenstücken in eine wahre *historia*, sei indes den Dichtern (*poetis*) vorbehalten, die mithin die ‚Wahrheit der Geschichte' mit ihren ‚Erdichtungen' abwechslungsreich gestalten (*qui figmentis suis ueritatem historie uariant*). Diese Passage verrät viel über die Lizenzen mittelalterlicher Wiederdichter, für die Wahrheit (der Geschichte) und Fiktion (der eigenen Erdichtung) offensichtlich vereinbar sind. Nicht zuletzt werden sie deshalb *poete*, also ‚Erdichter' (von Eigenem) und ‚Gestalter' (von ‚fremder' Geschichte) (jeweils: *fictores*), genannt. Worstbrocks strenge Trennung von Wiedererzählen und Fiktionalität findet also keine Bestätigung in der ‚Poetik' der Kommentarpraxis, im Gegenteil. Während den Dichtern sowohl die den Stoff betreffende *uariatio materie* als auch die *digressio orationis*, die Abschweifung der Rede, gestattet ist, dürfen die Geschichtsschreiber nur in der Rede abschweifen.[127] Der sechste Fehler ist schließlich die unpassende Unvollkommenheit des Werks (*incongrua operis imperfectio*), das heißt, wenn das Angefangene aus Ignoranz oder Nachlässigkeit nicht bis zum Ende durchgeführt wird (gemäß Hor. ars 32–35: verfehlte ‚Ganzheit' [*totum*] des Werks).[128] Der Stellenkommentar legt diese *uitia* anschließend auf die bereits bezeichneten Stellen der *Ars poetica* um. Bemerkenswert ist ferner, dass die von Horaz für das zweite *uitium*

126 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 3 und 4, S. 337 f.

127 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 5, S. 338: *Quintum uitium est incongrua materie uariatio, que fit quando dimissa materia aliquid aliud interseritur, sed in male uariando siue diuerso modo exponendo contrarietas inuenitur.* [2]*Hoc dampnat Horatius ubi ait* [Hor. ars 29] *„Qui uariare cupit rem prodigialiter unam".* [3]*Est autem congrua materie uariatio, quando dimissa materia aliquid assumitur quod et materiam ornat et contrarietatem deuitat, sicut facit Uirgilius qui materiam suam dimittit et Eneam ad Didonem uenire fingit.* [4]*Sed tam callide interserit quod legens Uirgilium de textu historie illud esse credit.* [5]*Et materiam uariare solummodo poetis conuenit, qui figmentis suis ueritatem historie uariant.* [6]*Unde poete, id est fictores, nominantur. Nam poire est fingere.* [7]*Et hoc interest inter uariationem materie et digressionem orationis, quod uariare materiam solummodo poetis, digredi uero ab oratione et poetis conuenit et historiographis.*

128 Materia-Glose in poet. Horat., accessus 6, S. 338.

(*incongrua orationis digressio*) verwendete Textilmetapher vom ‚Anflicken eines purpurnen Stoffstücks' (Hor. ars 14f.: *purpureus assuitur pannus*) im *Materia-Kommentar* weitergesponnen wird. Das Verb *assuere* sei nämlich tadelnd im Hinblick auf die unzusammenhängende Einfügung einer Digression gewählt; eine gelungene Digression würde man dagegen eine *intexta narratio*, eine ‚eingewebte Erzählung' nennen (*Si enim esset intexta narratio, laudabile esset. Nunc uero assuta, id est non coherens, est uituperanda*). Getadelt würden insonderheit diejenigen, die alte Kleider mit neuen Flicken ausbessern (*qui ueteres uestes nouis resarciunt pannis*).[129] So wird die *Ars poetica* unmittelbar wirksam für die Text(il)produktion über das Auslegen hinaus. Der *Materia-Kommentar* nutzt, von Horaz ausgehend, die poetologische Metapher als legitimes Mittel der Poetik, was etwa in der *Poetria nova* eine Fortsetzung finden wird.

Die Vorschriften zur Einheit drehen sich, das scheint der gemeinsame Nenner aller bisher untersuchten Kommentare zu sein, vorrangig um die Inventio der Materia, deren heterologischer Primat das Paradigma der Artifizialität bestimmt.

2.2.2 Das Gewicht und die Wahl der Materia

Bei Horaz folgt die für meine Argumentation entscheidende Vorschrift, mit der die Materia als zentrale Bedingung der Dichtkunst hervorgehoben wird, an späterer Stelle. Die Kernaussage dieser Vorschrift lautet, dass sich die autologischen Gestaltungsparameter der Disposition sowie der elokutionären Ausschmückung an der heterologischen Vorgabe des Stoffs orientieren müssen, damit das Gedicht gelingen kann:

> sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
> viribus et versate diu, quid ferre recusent,
> quid valeant umeri. cui lecta potenter erit res, 40
> nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.
> ordinis haec virtus erit et Venus, aut ego fallor,
> ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
> pleraque differat et praesens in tempus omittat.
> hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor. 45
> (Hor. ars 38–45)

> Nehmt, die ihr schreibt, euch einen Stoff, der euren Kräften entspricht, und überlegt lange, was eure Schultern zu tragen verweigern, was sie schaffen können. Wer ein Thema im Rahmen seiner Fähigkeiten wählt, dem wird es weder an einer gewandten Diktion noch an einer klaren Struktur fehlen. Qualität und Ästhetik von Struktur werden, wenn ich mich nicht täusche, darin bestehen, dass man schon jetzt sagt, was schon jetzt gesagt werden muss, sehr vieles aufspart und im gegenwärtigen Moment weglässt. Das eine soll der Verfasser eines versprochenen Gedichtes bevorzugen, das andere verschmähen.[130]

129 Materia-Glose in poet. Horat. 14,11–14, S. 340.
130 Hor. ars 38–45 (Übers. Holzberg 2018, S. 615).

Die stimmige Ordnung einer Dichtung hängt wie ihr formales Gelingen wesentlich von der Inventio, der Auswahl und Findung des Stoffs, ab. Wie die Anspielung auf die ‚schulternde' Übernahme des Himmelsgewölbes von Atlas durch Herkules zeigt, versteht Horaz die Inventio als Herkulesaufgabe – mit der Konnotation eines Agons (siehe dazu auch Kap. 3.2) –, bei der die ‚Schwere', das ‚Gewicht' der *materia* zur Herausforderung für die eigenen Kräfte (*viribus*) wird. Folglich setzt die erfolgreiche Wahl einer *materia* einen langen Prozess des Überlegens, des Hin- und Herwendens (*versate diu*) voraus. Wenn dann ein mit den eigenen Kräften im Einklang stehender Gegenstand (*res*) gewählt worden ist, wird man fast zwangsläufig in den nächsten Schritten der hier an den rhetorischen *officia* orientierten Dichtkunst reüssieren: in Disposition (*ordo*) und elokutionärer Ausgestaltung (*facundia*).[131] Die vom Konditionalsatz (Hor. ars 40 f.) unterstrichene Zwangsläufigkeit des Gelingens bei richtiger Inventio legt nahe, dass die Inventio als fundamentale die vielleicht schwerste, jedenfalls aber folgenreichste Aufgabe des Dichters ist. Entsprechend kehrt die zitierte Passage auch noch einmal zur Inventio zurück, wenn die in *lecta* latent vorbereitete Auswahl (**electio*) durch den Autor bestimmte Teile der Materia beibehält (*hoc amet*), andere hingegen absondert und also nicht aufnimmt (*hoc spernat*).[132]

Vor allem für die gelungene Disposition ist die Inventio entscheidend: Die ethisch-ästhetische Vollkommenheit der narrativen Ordnung wird darin bestehen (*ordinis haec virtus erit et Venus*), dass der Dichter einerseits einige Ereignisse, die jetzt erzählt werden müssen, jetzt erzählt (*ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici*), und andererseits gegenwärtig die Mehrzahl der Ereignisse für einen späteren Erzählzeitpunkt aufschiebt oder ganz auslässt (*pleraque differat et praesens in tempus omittat*). Tatsächlich scheint mehr die vorgegebene Materia als die vom Dichter ausgeübte Ars den gelungenen *ordo* zu erzwingen (*erit* in Hor. ars 42 ist Futur Indikativ; siehe auch *debentia*). Gleichwohl gesteht Horaz dem Dichter die Verfügungsgewalt darüber zu, welche Materia gewählt (*lecta*) und was aufgeschoben (*differat*) oder ausgelassen (*omittat*) werden kann. Die Kommentare werden diese Möglichkeiten, die von der Materia vorgegebene ‚natürliche' Erzählordnung zu invertieren, als Erzählschema des *ordo artificialis* konzeptionell explizieren.

> Eine zentrale narratologische Innovation der mittelalterlichen Poetik besteht in der dispositionellen Unterscheidung zwischen dem *ordo naturalis*, der Erzählung in der chronologischen Reihe der Geschehnisse ($E_1 = G_1$, $E_2 = G_2$ usw.), und dem *ordo artificialis*, der invertierten Erzählung gegen die chronologische Reihe der Gescheh-

131 Vgl. Brink 1971, S. 124.

132 Vgl. für diese Deutung Holzberg 2018, S. 747 (zu Hor. ars 45): „Zu einer guten Strukturierung, die später zu Sagendes am Anfang zurückstellt, muss die Bereitschaft zur Selektion, also zum Weglassen von Entbehrlichem, hinzukommen."

nisse (z.B. $E_1 = G_3$, $E_2 = G_2$ usw.).[133] Sie geht auf eine in der Rhetorik entwickelte Unterscheidung für „alternative Ordnungsprinzipien der *Dispositio*“[134] zurück. Die *Rhetorica ad Herennium* (1. Jahrhundert v. Chr.) unterscheidet hinsichtlich der sechs Teile der Rede (*partes orationis*), die in der Reihenfolge *principium* bzw. *exordium, narratio, divisio* bzw. *partitio, confirmatio, confutatio* und *conclusio* (‚Einleitung, Erzählung bzw. Darlegung des Sachverhalts, Gliederung, Begründung bzw. Bekräftigung, Widerlegung Schluss‘) genannt werden,[135] zwei Gattungen der Dispositionsformen (*duo genera dispositionum*): „die eine, welche von der Lehre der Kunst [*ab institutione artis*] ausgeht, und die andere, welche dem Zeitumstand angepasst [*ad casum temporis adcommodatum*] ist“.[136] Die Einhaltung dieser Reihenfolge auf der Makroebene der ganzen *oratio* heißt hier *ordo artificiosus*.[137] Abweichungen vom *ordo artificiosus* sind nach den Erfordernissen des konkreten Falls bzw. der jeweiligen Verhandlung (*ad casum temporis adcommodatum*) gestattet; so kann man, etwa wenn die Zuhörer bereits ermüdet sind, das *principium* weglassen oder aufschieben und nach einem Einstieg z.B. mit der *narratio* später nachreichen.[138] Die Inversionen und Umstellungen des *ordo artificiosus* erfolgen dabei nach Maßgabe des oratorischen *iudicium* sowie wiederum ‚kunstgerecht‘ (*artificiose*).[139] Im spätantiken Rhetorik-Handbuch

133 Vgl. Quadlbauer 1977; Quadlbauer 1982; Kelly 1991, S. 68–71; Kelly 1992, S. 263–305; Cizek 1994, S. 167–175; Fromm 1996; Ernst 2000; Knapp 2000; Bumke 2001, S. 147–155; Green 2002, S. 96–102; Hübner 2003, passim; Scheuer 2011b; C. Schneider 2013; Fredborg 2014, S. 424–428; Schumacher 2014; James-Raoul 2007, S. 147–153.

134 Knapp 2000, S. 766. Vgl. auch Quadlbauer 1977, S. 73f.

135 Rhet. Her. 1,4: *Inventio in sex partes orationis consumitur: exordium, narrationem, divisionem, confirmationem, confutationem, conclusionem.* Siehe auch Cic. inv. 1,19.

136 Rhet. Her. 3,16 (Übers. Nüßlein 1998, S. 149): *Genera dispositionum sunt duo: unum ab institutione artis profectum, alterum ad casum temporis adcommodatum.*

137 Rhet. Her. 3,16: *Ex institutione artis disponemus, cum sequemur eam praeceptionem, quam in primo libro exposuimus, hoc est, ut utamur principio, narratione, divisione, confirmatione, confutatione, conclusione, et hunc ordinem, quemadmodum praeceptum est ante, in dicendo sequamur.*

138 Rhet. Her. 3,17: *Est autem alia dispositio, quae, cum ab ordine artificioso recedendum est, oratoris iudicio ad tempus adcommodatur; ut si ab narratione dicere incipiamus aut ab aliqua firmissima argumentatione aut litterarum aliquarum recitatione; aut si secundum principium confirmatione utamur, deinde narratione; aut si quam eiusmodi permutationem ordinis faciemus; quorum nihil, nisi causa postulat, fieri oportebit. Nam si vehementer aures auditorum obtunsae videbuntur atque animi defatigati ab adversariis multitudine verborum, commode poterimus principio supersedere et exordiri causam aut a narratione aut aliqua firma argumentatione. Deinde, si commodum erit, quod non semper necesse est, ad principii sententiam reverti licebit. Si causa nostra magnam difficultatem videbitur habere, ut nemo aequo animo principium possit audire, ab narratione cum inceperimus, ad principii sententiam revertemur. Si narratio est parum probabilis, exordiemur ab aliqua firma argumentatione.*

139 Vgl. Rhet. Her. 3,17: *Est autem alia dispositio, quae, cum ab ordine artificioso recedendum est, oratoris iudicio ad tempus adcommodatur* […]. *His commutationibus et translationibus saepe uti necesse est, cum ipsa res artificiosam dispositionem artificiose commutare cogit.*

des Sulpicius Victor wird der *ordo artificiosus* der *Rhetorica ad Herennium* dann folgenreich umbenannt in *ordo naturalis*. (Darin, dass der *ordo artificiosus* zum *ordo naturalis* wird, zeigt sich die Naturalisierung einer Ordnung, die eigentlich eine gesetzte ist.) Die Abweichung von diesem *ordo naturalis*, etwa das Weglassen des *principium*, das Zerlegen der *narratio* oder die unvollständig gehaltene Argumentation, heißt jetzt *ordo artificiosus*.[140] In vergleichbarer Weise unterscheidet auch das im Mittelalter viel gelesene Artes-Lehrbuch *De nuptiis Philologiae et Mercurii* von Martianus Capella zwischen dem *ordo naturalis* der Rede (*principium, narratio, partitio, propositio, argumentatio, conclusio epilogusque*) und der durch das *artificium* des Redners bewirkten Inversion dieser Folge.[141] Vom *ordo naturalis* kann nach Maßgabe einer fallbezogenen Nützlichkeitserwägung (*utilitas causae*) abgewichen werden.[142]

Der römische Grammatiker Servius etabliert in seinem *Aeneis*-Kommentar den *duplex ordo* als philologische Analysekategorie, indem er ihn auf die „zeitliche Abfolge der erzählten Ereignisse" als den „*ordo* einer Dichtung" bezieht:[143] ‚Die Ordnung [der *Aeneis*] liegt offen zutage, wiewohl viele überflüssigerweise betonen, dass das Zweite das Erste, das Dritte das Zweite und das Erste das Dritte ist, deshalb, weil zuerst Troja fiel, danach Aeneas umherirrte und darauf zur Königin Dido gelangte; sie wissen nicht, dass darin die Dichtkunst besteht [*hanc esse artem poeticam*], dass man, vom Mittleren beginnend, die ersten Geschehnisse bei der Erzählung zurückstellt und immer die künftigen früher unternimmt, wie bei der Weissagung.'[144] Schon hier ist das artifizielle Verfahren zugleich ein eigentümlich poetisches (und

140 Sulp. Vict. inst. 14, S. 320: *In dispositione haec sunt: ordo cum ea, quae Graece appellatur οἰκονομία, dehinc elocutio, tum pronuntiatio. O r d o est, ut secundum textum naturalem singula persequamur, primum in partibus elocutionis, ut si scilicet primum exordium, tum narratio, tum partes argumentationis, peroratio demum extrema. Sed bene huic ordini οἰκονομία proxima adiuncta est, quae hoc distat a superiore, quod ille quidem ordo naturalis, hic ordo artificiosus est. Iam in istis ipsis, quas supra docuimus, partibus orationis iste naturalis est ordo, quem ad modum ostendimus, ut primum locum principia teneant, mox narratio, deinde cetera subsequantur. A r t i f i c i o s u s o r d o est, ut hunc ipsum ordinem, si ita causa poscit, plerumque vertamus. Nam aliquando omittenda principia, aliquando subdividenda et interrumpenda narratio, ex parte ponenda et imperfecta argumentatione reddenda.*

141 Mart. Cap. 506: *duplex igitur huius partis est ratio; aut enim naturalis est ordo aut oratoris artificio comparatur: naturalis, cum post principium narratio, partitio, propositio, argumentatio, conclusio epilogusque consequitur; artificio oratoris, cum per membra orationis, quae dicenda sunt, digerimus.*

142 Mart. Cap. 506: *et hoc ex causae utilitate, non ex temporis serie coaptamus, ut pro Milone* [sc. Ciceronis] *factum, cum quaestiones quasdam ante narrationem, ut praeiudicia refutaret, induxit, quod non ex ordine naturae, sed ex causae utilitate mutavit.*

143 Klopsch 1980, S. 130. Vgl. Quadlbauer 1977, S. 76.

144 Serv. Aen., accessus, Bd. 1, S. 4,16–5,2: *ordo quoque manifestus est, licet quidam superflue dicant secundum primum esse, tertium secundum, et primum tertium, ideo quia primo Ilium concidit, post erravit Aeneas, inde ad Didonis regna pervenit, nescientes hanc esse artem poeticam, ut a mediis incipientes per narrationem prima reddamus et non numquam futra praeoccupemus, ut per vaticinationem.*

wie die *vaticinia* ein zukunftsbezogenes).[145] Das Stichwort *ars poetica* zeigt an, dass Servius den *ordo artificialis* der chronologischen Inversion, den Vergil so meisterhaft beherrscht habe, mit Horaz als poetische Kategorie rekonstruiert; Horaz habe vorgeschrieben, „dass man schon jetzt sagt, was schon jetzt gesagt werden muss, sehr vieles aufspart und im gegenwärtigen Moment weglässt" (Zitat von Hor. ars 43 f., hier nach der Übers. Holzberg 2018, S. 615).[146] Die *Aeneis* avanciert mit und nach Servius zum Paradigma für die Praxis des *ordo artificialis*; für den *ordo naturalis* gibt im Mittelalter Lukans für zum Teil historisch gehaltenes Bürgerkriegsepos (*Bellum civile*) das Musterbeispiel.[147] Auch die Möglichkeit einer Kombination von *ordo artificialis* und *ordo naturalis* wird theoretisch unter dem Begriff *ordo communis* erörtert, und zwar in Bernhards von Utrecht Kommentar zur *Ecloga Theoduli*: ‚Die gemeinsame Erzählordnung ist, wenn die Ereignisse [*res*] teils mit Kunst [umgestellt], teils je nachdem, wie sie passiert sind oder passiert sein konnten, geschrieben werden.'[148]

Der Vorgang des Servius bestimmt die Auslegung des Lobs von ‚Tugend und Schönheit' (*virtus et Venus*) der Ordnung in der *Ars poetica* (Hor. ars 42–45). Mit Servius vertrauten Horaz-Kommentatoren musste es naheliegen, diese Verse auf die beiden *ordines* zu beziehen; denn Servius hatte diesen Bezug durch den soeben zitierten, umgekehrten Verweis von Vergils artifiziellem Erzählverfahren in der *Aeneis* auf die Horaz-Stelle ars 43 f. bereits hergestellt.[149] So führt dann Ps.-Acro zur fraglichen Horaz-Stelle das Beispiel der *Aeneis* an, ohne jedoch schon vom *ordo artificialis* zu sprechen.[150] Die *Scholia Vindobonensia* explizieren die Unterscheidung

145 Vgl. Quadlbauer 1982, S. 117.

146 Serv. Aen., accessus, Bd. 1, S. 5,2–5: *quod etiam Horatius sic praecipit in arte poetica ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, pleraque differat et praesens in tempus omittat: unde constat perite fecisse Vergilium.*

147 Vgl. von Moos 1976, S. 94–96; Quadlbauer 1977. Siehe Bernard. Traiect. comm., Z. 148–160, S. 64: *Ordo autem, qui et dispositio a plerisque vocatur, artificialis est in Theodolo. Artificialis est dispositio, cum materia arte et compendio disponitur, ut in Eneidis, ubi Eneae naufragium prius describitur, postmodum Troiae excidium, cum hoc prius illo factum sit. Naturalis est cum eo ordine quo gestae sunt vel geri potuerunt res describuntur, ut in Lucano primum Caesar de gallia redire, deinda Italiam invadere, tunc Romam dicitur capere, post Pompeium vincere. Communis est cum partim arte, partim prout gestae sunt vel geri potuerunt res scribuntur. De hoc ordine Horatius in Poetria sic precipit: Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor, ut iam nunc debentia dici* [Hor. ars 42 f.]. *Secundum Servium autem ordo est quo consideratur quid prous scriptum vel legendum sit.*

148 Bernard. Traiect. comm., Z. 155–157, S. 64: *Communis est cum partim arte, partim prout gestae sunt vel geri potuerunt res scribuntur.* Quadlbauer, der die *ordo*-Schemata in der mittelalterlichen Poetik umfassend untersucht hat, verzeichnet Bernhards Einführung des *ordo communis* als idiosynkratisch (Quadlbauer 1977, S. 92 Anm. 48): „Ein dritter *ordo (dispositio communis)* taucht, soweit ich sehe, nur bei Bernhard von Utrecht auf […]."

149 Serv. Aen., accessus, Bd. 1, S. 5,2–5.

150 Siehe Ps.-Acro 43. 44, S. 315,18–22: *Vt quae debent dici, sine dilatione dicantur; quae non debet dicere pro tempore differat, ut Virgilius VIIII libro narrat in Italia iam posito Aenea, quomodo fabricatae sint naues,*

erstmals sachlich und begrifflich. Der Vers *ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici* (Hor. ars 43) bedeute, dass man ‚in der Gegenwart' sagt, ‚was in der Zukunft zu sagen ist'. Der zweite Halbvers *iam debentia dici* (Hor. ars 43) beziehe sich auf die Ereignisse, die künftig zu erzählen sind (*quae dicenda sunt in futuro*). Dabei gelte die Umkehrung, dass ‚in der Zukunft' gesagt werde, was gemäß dem *ordo naturalis* ‚in der Gegenwart' gesagt werden müsste.[151] Diese Deutung wird für den folgenden Vers (Hor. ars 44) wiederholt und spezifiziert: Vieles (Horaz' *pleraque*), aber nicht alles von dem, was im Hinblick auf den *ordo naturalis* gegenwärtig zu sagen wäre, müsse man aufschieben (*differre*).[152] Das eigentliche Kernstück des Theorems vom doppelten *ordo* entfaltet sich dann im Kommentar zu *hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor* (Hor. ars 45): ‚Dies, das heißt, dass er jetzt sagt, was gemäß *ordo naturalis* [erst künftig] zu sagen ist, liebt der Autor eines versprochenen Gedichts, das heißt, er liebt den *ordo artificialis*; jenes, das heißt, das Gegenteil des *ordo artificialis*, das heißt den *ordo naturalis*, verachtet der Autor eines versprochenen Gedichts.'[153] Diese Erklärung bereitet die folgende Explikation vor, indem sie das erste *hoc* auf den *ordo artificialis*, das zweite auf den *ordo naturalis* festlegt, was so aus dem horazischen Text nicht zwingend hervorgeht (gemeint ist wohl eher die Auswahl als Teil der Inventio: einiges beizubehalten, anderes dagegen auszusondern), aber auch nicht unmöglich ist. Grundsätzlich geht es weiter: ‚Die Sinn ist so beschaffen: Jeder, der sich vornimmt, ein gutes Gedicht zu machen und eine leuchtende Ordnung zu haben, liebt den *ordo artificialis* und verachtet den *ordo naturalis*. Jeder *ordo* ist entweder künstlich oder natürlich. Von *ordo naturalis* spricht man, wenn jemand eine Sache in der Reihenfolge, in der sie sich ereignet hat, erzählt; von *ordo artificialis*, wenn man nicht mit dem Anfang des Geschehens, sondern bei der Mitte beginnt, wie Vergil in der Aeneis bestimmte Dinge, die in der Zukunft zu sagen sind, vorzieht und bestimmte Dinge, die in der Gegenwart zu sagen sind, ins Später aufschiebt.'[154]

quibus de Ilio nauigauit, cum in tertio non dicit. Vgl. zum verwendeten Beispiel auch Brink 1971, S. 130 f.

151 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 43, S. 4,31–36: [...] *haec est virtus et haec est venus o*[*rdinis*], *UT quis NUNC DICAT, id est, in praesenti dicat IAM DEBENTIA DICI, id est, quae dicenda sunt in futuro; et IAM DICAT, id est, in futuro dicat NUNC DEBENTIA DICI, id est, ea quae dicenda sunt in praesenti quantum ad naturalem ordinem.*

152 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 44, S. 4,37–41: *PLERAQUE DIFFERAT, id est, de nunc debentibus dici differat non omnia, sed pleraque. et quomodo debeat differre, determinat: ET OMITTAT PRAE*[*SENS*], *id est, id quod praesens est quantum ad naturalem ordinem differat IN TEMPUS scilicet aliud, id est, in futurum.*

153 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 45, S. 4,42–5,2: *HOC, id est, ut nunc dicat iam debentia dici quantum ad naturalem ordinem, AMET AUCTOR PROMISSI CARMINIS, id est, amet artificialem ordinem; HOC, id est, contrarium ordinis artificialis, id est, ordinem naturalem SPERNAT A. P. C. hoc breviter dicit.*

154 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 45, S. 5,3–9: *nam sententia talis est: quicunque promittit se facturum bonum carmen et lucidum habere ordinem, amet artificialem ordinem et spernat naturalem. omnis ordo aut naturalis aut artificialis est. naturalis ordo est, si quis narret rem ordine quo gesta est; artificialis ordo est, si*

Damit liegt die narratologische Unterscheidung zwischen dem *ordo naturalis*, der die Ereignisse in der Reihenfolge, in der sie sich ereignet haben, erzählt, und dem *ordo artificialis*, der demgegenüber nicht *a principio*, sondern z.B. *a medio* beginnt, vor. Die *Scholia Vindobonensia* erläutern anschließend noch das inzwischen klassische *Aeneis*-Beispiel: Die tatsächliche Geschehensfolge G_1 ‚Zerstörung Trojas', G_2 ‚Irrfahrten des Aeneas', G_3 ‚Ankunft in Karthago' habe Vergil nicht im *ordo naturalis* E_1, E_2, E_3 erzählt, sondern vertauscht (*commutavit*); im *ordo artificialis* erzähle er zuerst von der Ankunft in Karthago ($E_1 = G_3$), während die Zerstörung Trojas für einen besseren Zeitpunkt aufgespart werde ($E_x = G_1$).[155]

Die *Glosae Turicenses* nehmen die beiden Ordnungen des Erzählens aus den *Scholia Vindobonensia* auf, positionieren sie jedoch an anderer Stelle im Kommentar: Deduktiv wird im Bezug auf Hor. ars 42 erklärt, ‚dass es zwei Ordnungen in Schriften gibt: eine natürliche, eine künstliche.'[156] Anschließend wird zunächst die Definition des *ordo naturalis* aus den *Scholia Vindobonensia* mit leichter Variation zitiert,[157] dann eine eigene Definition des *ordo artificialis* gegeben: ‚Der *ordo artificialis* reißt den Hörer mitten ins Geschehen – *in medias res* – wie bei Vergil und Terenz' (*artificialis est, qui rapit auditorem in medias res ut in Virgilio, Terentio*).[158] Die wirkungsästhetisch perspektivierte *ordo artificialis*-Definition der *Glosae Turicenses* stellt durch den Vorverweis auf Hor. ars 148 f. (*in medias res* [...] *auditorem rapit*) vehement die Funk-

quis non incipit a principio rei gestae, sed a medio, ut Virgilius in Aeneide quaedam in futuro dicenda anticipat et quaedam in praesenti dicenda in posterum differt. Die Definition des *ordo naturalis* (*si quis narret rem ordine quo gesta est*) geht auf die Lehre von der *narratio dilucida* in Rhet. Her. 3,15 zurück, vgl. Quadlbauer 1982, S. 117.

155 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 45, S. 5,9–18: *nam cum prius debuisset dixisse excidium Troiae et deinde, quomodo Aeneas venit ad insulam Antandrum et per caetera loca, quousque perveniret Carthaginem, et hoc totum secundum ordinem naturalem: commutavit hunc ordinem et primum dixit, quomodo venit Carthaginem, quod posterius fuit dicendum; excidium vero patriae reservavit in melius tempus, tunc scilicet, quando convivantium mentes maiori oblectamine Aeneas alliceret sic incipiens: CONTICUERE OMNES. et sicut Terentius, cum dicit: VOS ISTEC INTRO AUFERTE.* Zum hier wirksamen wirkungsästhetischen Kalkül vgl. Quadlbauer 1982, S. 118.

156 Glosae Turic. in poet. Horat. 38,8, S. 250: *et nota, duos <ordines> esse in scripturis: alium naturalem, alium artificialem.*

157 Glosae Turic. in poet. Horat. 38,9, S. 250: *naturalis est, quando eodem ordine res narrantur, quo gestae sunt.* Siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 45, S. 5,6: *naturalis ordo est, si quis narret rem ordine quo gesta est*; siehe aber auch Bernard. Traiect. comm., Z. 152 f., S. 64: *Naturalis est cum eo ordine quo gestae sunt vel geri potuerunt res describuntur.* Während im Vergleich der Horaz-Kommentare den *Scholia Vindobonensia* eindeutig Priorität zukommt, lässt sich nicht sicher sagen, ob Bernhard von Utrecht dem Wiener Kommentar vorangeht oder umgekehrt. Dass die Definitionen in der einen oder anderen Weise voneinander abhängen, legt der übereinstimmende Wortlaut nahe (*ordine res narrantur, quo gestae sunt* / *narret rem ordine quo gesta est* / *ordine quo gestae sunt* [...] *res describuntur*).

158 Glosae Turic. in poet. Horat. 38,9, S. 250: *artificialis est, qui rapit auditorem in medias res ut in Virgilio, Terentio.*

tionalität der Umstellung des narrativen *ordo* ins Zentrum (siehe unten). Mit dem nächsten Element profilieren die *Glosae Turicenses* den *ordo artificialis* als Proprium des Poetischen in Abgrenzung zur Historiographie, was von Servius einseitig als positive Bestimmung der *ars poetica* bekannt, im Wiener Kommentar gleichwohl noch nicht ausgeführt worden ist:[159] ‚Der *ordo naturalis* ist den Geschichtsschreibern, der *ordo artificialis* den Dichtern zugewiesen.'[160] Diese Zuweisung korrespondiert damit, dass in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts – der Entstehungszeit des Zürcher Kommentars – Lukan als Paradigma für den historiographischen *ordo naturalis* etabliert wird (komplementär zur *Aeneis*, dem Paradigma des poetischen *ordo artificialis*).[161] Der *Materia-Kommentar* bietet eine Synthese dessen, was die *Scholia Vindobonensia* und die *Glosae Turicenses* herausgearbeitet haben; seine Definitionen der *ordines* setzen sich aus den beiden seiner Vorgänger zusammen.[162] Damit ist die narratologische Unterscheidung von *ordo naturalis* und *ordo artificialis* innerhalb der Kommentartradition etabliert.

159 Die *Scholia Vindobonensia* scheinen den *ordo naturalis* zu bevorzugen, vgl. Quadlbauer 1982, S. 117–119 m. Anm. 13 auf S. 127.

160 Glosae Turic. in poet. Horat. 38,10, S. 250: *et naturalis historiographis, artificialis autem est attributus poetis.*

161 Vgl. Quadlbauer 1977; Quadlbauer 1982. Siehe schon Bernard. Traiect. comm., Z. 148–160, S. 64; dann z.B. Comm. En. Virg., accessus, S. 1,15–2,5: *Notandum est in hoc libro geminum esse narrationis ordinem, naturalem scilicet et artificialem. Naturalis est quando narratio secundum seriem rerum ac temporum distribuitur, quod fit dum eo ordine quo res gesta est narratur dumque quid tempore primo consequente quid ultimo gestum sit distinguitur. Hunc ordinem Lucanus sequitur. Artificialis ordo vero est quando a medio narrationem incipimus artificio atque modo ad principium recurrimus. Hoc ordine scribit Terentius atque in hoc opere Virgilius.*

162 Materia-Glose in poet. Horat. 42,1–5, S. 343 f.: *ORDINIS. Primum de ordine, deinde exequitur de facundia.* [2]*Et <quo modo fiat lucidus ordo ostendit>.* [3]*<Nota duos esse ordines narrandi: alter naturalis, alter artificialis dicitur>.* [4]*<Naturalis> ordo est quando res eo ordine quo gesta est narratur, et seruit historiographis.* [5]*Artificialis est qui in quodam artificio consistit et rapit auditorem in mediam materiam, et seruit poetis ut Uirgilio et Terentio et aliis.* Die Kommentierung der fraglichen Passage (Hor. ars 42–45) bietet drei Deutungsvarianten (Materia-Glose in poet. Horat. 42,8–13, S. 343 f.): *Dicit igitur auctor: ORDINIS HAEC UIRTUS ERIT, id est uigor, et ex uirtute sequitur UENUS, id est uenustas et pulcritudo, HAUD EGO FALLOR, id est ego non fallor (uel AUT EGO FALLOR, id est si non fallor, quod quidem non est),* [9]*UT IAM NUNC, id est presentialiter, DICAT IAM NUNC, id est presentialiter, DEBENTIA DICI secundum ordinem rei geste (et ecce naturalis ordo),* [10]*PLERAQUE DIFFERAT, que secundum naturalem ordinem essent dicenda secundum artificialem differat, ET PRAESENS IN TEMPUS OMITTAT, non ex toto sed ad presens,* [11]*HOC AMET, id est artificialem ordinem, quia seruit poetis, HOC SPERNAT, id est naturalem, AUCTOR PROMISSI CARMINIS, id est boni (promissio enim de bono).* [12]*Uel alia littera est in uersu illo UT IAM NON DICAT IAM NUNC DEBENTIA DICI, et tunc ita exponetur:* [13]*UT IAM NON DICAT secundum artificialem ordinem, IAM NUNC DEBENTIA DICI secundum naturalem, et tunc illi duo uersus de artificiali ordine leguntur, et tertius ille HOC AMET et cetera erit quoddam capitulum et preceptum per se.*

Doch warum legen die Kommentare so viel Wert auf die doppelte Erzählordnung von *ordo naturalis* und *ordo artificialis*, ein schematisch anmutendes narratologisches Konzept, das überdies, wie Schneider postuliert, für die „Analyse mittelalterlicher Konzepte von Erzähllogik und narrativer Kohärenz [...] wenig aufschlussreich“[163] ist? Will man den Kommentatoren nicht nur nutzloses Schematisieren unterstellen, wird man sich um ein tieferes Verständnis der Lehre von den Erzählordnungen bemühen müssen. Im Rahmen meiner übergeordneten These, dass die Artifizialität in der *Ars poetica* – und in der vormodernen Poetik insgesamt, einschließlich der Kommentare – verschiedentlich für Praktiken der Imitatio und des Agons funktionalisiert wird und dass formale Verfahren nicht zum ‚selbstbezüglichen‘ Spiel dienen, sondern dazu, die Materia neu zur Geltung zu bringen, kann auch die Anweisung zum Umstellen der ‚historischen‘ Ereignisfolge funktional verstanden werden. Wenn Horaz im direkten Anschluss nicht nur die Disposition und Komposition der ganzen Dichtung, sondern auch die elokutionäre Beredsamkeit (*facundia*) von der Wahl der Materia abhängen lässt, liegt darin auch die Lösung für die Frage nach dem Sinn der *ordo artificialis*-Vorschrift:

> in verbis etiam tenuis cautusque serendis
> dixeris egregie, notum si callida verbum
> reddiderit iunctura novum.
> (Hor. ars 46–48)
>
> Auch beim Verknüpfen der Wörter wirst du, wenn du feinfühlig und behutsam bist, dich mit Erfolg hervorragend ausdrücken, wenn eine feinsinnig gemachte Junktur ein bekanntes Wort zu einem neuen gemacht hat.[164]

Das entscheidende Wort dieses Abschnitts lautet ‚auch‘ (*etiam*): Was für die Aussagen zur Inventio in Hor. ars 42–45 gilt (*ordinis haec virtus erit et Venus, aut ego fallor, / ut iam nunc dicat iam nunc debemia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat. / hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.*), gilt auch für das Verknüpfen von Wörtern. Wenn das, was Horaz zum Verknüpfen von Wörtern sagt, in seiner Funktionalität deutlicher hervortritt, wird sich daraus rückblickend die Aufklärung über die Funktion der Umstellung der narrativen Ordnung ergeben. In der umsichtigen Verbindung von Wörtern,[165] die zunächst an das Syntagma der Worte im Satz denken lässt (*series* und *compositio*, siehe die *iunctura* in Hor. ars 48), erweist sich die kunstvolle Sprache des Dichters (Hor. ars 47: *dixeris egregie*), die gerade nicht wesentlich auf der schöpferischen Erfindung von Neuem (also auf Neologismen) beruht, sondern das ‚bekannte Wort‘ (Hor. ars 47: *notum*

163 C. Schneider 2013, S. 162.

164 Hor. ars 46–48 (Übers. Holzberg 2018, S. 615–617).

165 Vgl. Kelly 1992, S. 21 f.; dort auch zur Assoziation mit *serere*$_2$ ‚säen, pflanzen‘, die indes die Hauptbedeutung, ‚Wörter verbinden‘, nicht infrage stellen kann; vgl. dazu Brink 1971, S. 135–137.

verbum) durch eine ‚kluge Verbindung' (Hor. ars 47 f.: *callida iunctura*) ‚erneuert' (Hor. ars 48: *reddiderit novum*). Was hier für den einzelnen Vers gesagt wird, in dem die kunstvolle Verbindung das bekannte Wort erneuert, läuft parallel zur später ausgeführten Alternative ‚Wiederdichten' oder ‚Erfinden' (siehe Kap. 2.2.3);[166] denn falls kein durch Rekonfiguration erneuerbares *verbum notum* zur Hand ist, kann auch ein neues erfunden werden, wobei *nova fictaque verba* besonders dann geschätzt werden, wenn sie sparsam aus griechischer Quelle bezogen werden.[167] Diese Parallelisierung legt – wie schon die gleichzeitige Nennung von makrostrukturellem *ordo* und wortbezogener *facundia* (Hor. ars 41) – nahe, dass die für eine Ebene des poetischen Textes beschriebenen Verfahren (hier die Zusammenstellung von Wörtern, dort die Komposition des ganzen Gedichts) mutatis mutandis auch für einige oder alle anderen Ebenen gilt.[168]

Der Zweck aller artifiziellen Permutations- und Verknüpfungsverfahren wiederum besteht darin, das Alte und Bekannte in etwas Neues und Originelles zu verwandeln. Der Aufschub und Ausschuss von Erzählmaterial gemäß *ordo artificialis* ist, wenn überhaupt, nur in zweiter Linie ein narratologisches Konzept; in erster Linie dient es dem Wiederdichten bekannter Stoffe mit dem Ziel, sie poetisch zu erneuern – genauso wie die *callida iunctura* ein *verbum notum* in ein *verbum novum* verwandelt. Diese Deutung bestätigt sich, wenn man die Analyse der Erzählordnung in der *Aeneis* durch Macrobius berücksichtigt.[169] Macrobius analysiert nämlich, worauf Kelly aufmerksam gemacht hat, Vergils Invertierung der überkommenen Ordnung von Ereignissen als ein herausragendes Verfahren der Homer-Imitatio und -Aemulatio:[170] Während Homer zuerst den Krieg (*Ilias*) und dann die Irrfahrten (*Odyssee*) erzählt hat, erzählt Vergil in seinem Versuch, die beiden homerischen Epen in einem zu übertreffen, zuerst die Irrfahrten (*Aeneis* 1–6) und dann den Krieg (*Aeneis* 7–12).[171] Wenn Lukan mit seinem *Bellum civile* im *ordo naturalis* eine Anti-*Aeneis* geschrieben hat,[172] wird man zuletzt auch den

166 Vgl. auch Quadlbauer 1977, S. 71.

167 Hor. ars 48–53: *si forte necesse est / indiciis monstrare recentibus abdita rerum, / fingere cinctutis non exaudita Cethegis, / continget dabiturque licentia sumpta pudenter; / et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si / Graeco fonte cadent parce detorta.*

168 Vgl. Kelly 1970.

169 Auf Macrobius geht auch Quadlbauer 1977, S. 77 u. ö., ein, ohne allerdings die Funktionalisierung des *ordo artificialis* für die Homer-Imitatio zu erwähnen.

170 Vgl. Kelly 1999, S. 67–71.

171 Macr. sat. 5,2,6–12. Die auf den Wiederdichter als Widerdichter zielende Feststellung, die *Aeneis* sei ‚gleichsam als Abspiegelung des homerischen Werks gestaltet' (*omne opus Vergilianum velut de quodam Homerici operis speculo formatum*), folgt direkt im Anschluss an die Analyse der umgestellten Erzählordnung (Macr. sat. 5,2,13).

172 Lukans *Bellum civile* wird schon lange als ‚Anti-*Aeneis*' gedeutet. Die jüngere Forschung hat zwar die in dieser Deutung implizierte starre Opposition der beiden Epen relativiert und die tatsächliche Dynamik und Komplexität der intertextuellen Vergil-Bezüge bei Lukan herausgearbeitet, die Tendenz zur ‚Gegenstimme' aber nicht verabschiedet, vgl. Casali 2011.

ordo naturalis als vermeintlich historiographische Strategie überdenken müssen. Die Änderung des *ordo*, den ein berühmter Vorgänger verwendet hat, ist nie nur ‚technisch', sondern stets ‚politisch', das heißt: Teil einer übergeordneten imitativen oder aemulativen Absicht, die das eigene Dichten im und als Agon mit früheren Dichtern konstituiert.

> Ps.-Acro bezieht das *serere* von *uulgaria uerba* auf den kunstfertigen Satzbau (*compositio artifex*), der zur *callida iunctura* als *elegans et noua elocutio* führe, in der alles wohlgesetzt sei und geschmeidig prozediere.[173] Die *Scholia Vindobonensia* präzisieren: Eine neue Bedeutung (*nova significatio*) erhalte das *verbum notum* durch eine *callida iunctura* mit den vorangehenden und nachfolgenden Wörtern, das heißt durch einen neuen Kotext.[174] Die *Glosae Turicenses* umschreiben *serere* mit *invenire*,[175] explizieren also den zentralen Inventio-Aspekt bei der Erneuerung von Bekanntem. Die horazische Erlaubnis (Hor. ars 51: *licentia*) zum Fingieren neuer Wörter legen die Kommentare – wie Horaz selbst die *licentia* zum Ersinnen poetischer Gebilde (Hor. ars 11–13) – restriktiv aus: Obwohl man sehr kunstvoll dichten kann, indem man ein altbekanntes Wort in ein neues verwandelt, verbiete Horaz immerhin nicht, wo nötig, neue Wörter zu (er)finden.[176]

Liegt mit dem ‚Erneuern' durch artifizielle Neuverknüpfung von Vorhandenem der Kern dessen vor, was die mittelhochdeutschen Dichter *erniuwen* nennen werden, muss der erste *iunctura*-Beleg der *Ars poetica* auch im Blick auf den zweiten verstanden werden.[177] Wollte Horaz dichten, würde er ein ‚Gedicht' anstreben, das ‚aus Bekanntem gestaltet' ist (*ex noto fictum carmen*) – gemeint sind wie zuvor (Hor. ars 46–48) einzelne Wörter (siehe Hor. ars 234 f.), wenngleich hier im Besonderen mit Blick auf den Stil des Satyr-

173 Ps.-Acro 47 f., S. 316,10–22: *Et cum laude dicis uerbum uulgare, si illud bene composueris. Exponit de uerbis ueteribus et nouis, quomodo poetica licentia fiant. Nam aliqua licet uulgaria sint, dicit tamen ea cum aliqua conpositione posse splendescere* [...]. *Egregie etiam notum dicis uerbum, si peritam habuerit conpositionem, si non sit asperum. Idest tunc egregie dixeris, si noto uerbo conpositio artifex instruatur.* [48] *Callida iunctura uerborum, elegans et noua elocutio uel coh<a>erens sermo. Optimum enim dicendi genus est, si tota uerba portune et proprie ponantur.*

174 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 47. 48, S. 5,35–38: *egregie etiam dixeris,* si verbum notum *in aliqua una significatione reddideris* novum, *id est, in novam significationem mutaveris, ita tamen, ut* callida iunctura *procedentium scilicet et subsequentium expetat illam novam significationem.*

175 Glosae Turic. in Poet. Horat. 46, S. 250: *ut autem facundus sis, sis* TENUIS *et* CAUTUS IN VERBIS *iam satis, id est inventis, et etiam in* SERENDIS, *id est inveniendis.* Ebenso die Materia-Glose in poet. Horat. 46, S. 344.

176 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 48, S. 6,3 f.: *licet dixerim egregie commutari notum verbum in novum, tamen non nego invenire etiam nova nomina.* Siehe Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 48, S. 460,6–8; Glosae Turic. in Poet. Horat. 48–53, S. 250 f.; Materia-Glose in poet. Horat. 48–53, S. 345 f.

177 Vgl. Brink 1971, S. 135 f., 139 f. und 290; Kelly 1992, S. 21.

spiels –,[178] und zwar derart, ‚dass jeder, der für sich dasselbe erhofft, stark schwitzt und vergebens sich abmüht, hat er dasselbe gewagt: So mächtig ist die Reihung und Verbindung, so viel Ehre erhält, was aus der Öffentlichkeit genommen ist‘ (Hor. ars 240–243: *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem: tantum series iuncturaque pollet, / tantum de medio sumptis accedit honoris*). Für den Anspruch auf Unnachahmlichkeit sind Schöpfung und Neu-Erfindung unerheblich. Allein die kunstfertige Verbindung von Bekanntem, also auf vorliegendes Material angewendete Artifizialität, macht in Horaz’ Fall das Gewöhnliche so außergewöhnlich, dass niemand ihm gleichzukommen hoffen darf. Diese Passage expliziert die Funktionalisierung der perfektionierten Artifizialität für den Agon, in dem das Ziel darin besteht, den Gegner – hier einen antizipierten Nachfolger (*ut sibi quivis / speret idem*) im Voraus – zu übertreffen (*sudet multum frustraque laboret / ausus idem*). Das Ziel ist, mit anderen Worten, aus etwas Bekanntem ein neues Werk zu formen, das für Spätere einen Maßstab (Kanon) setzt; der Erfolg dieses Unternehmens bemisst sich in der sozialen Kategorie der Ehre (*tantum honoris*). Kurz: Artifizialität bringt Erfolg im Agon; Erfolg im Agon wird durch soziale Anerkennung honoriert. Horaz zielt agonal auf ein unübertreffliches Gedicht. Kelly wählt deshalb Horaz’ *ausus idem* zum Motto des ‚Wi(e)derschreibens‘.[179] Man muss mit Blick auf dieses *ausus idem* allerdings vor allem das Vergebliche (*frustraque*) des Wagnisses dessen, der da hofft, Äquivalentes zu schaffen (*speret idem*), betonen. Bezieht man das hier verwendete Verb *audere* zurück auf den agonal entkräfteten und mithin zurückgewiesenen Einspruch vom Anfang, Dichter (wie Maler) verfügten über eine *quidlibet audendi potestas* (Hor. ars 10), gewinnt das ‚kühne Erdreisten‘ eine deutlich negative Konnotation.

Dass Ps.-Acro die horazische Formulierung *ex noto fictum carmen sequar* missverstanden und fälschlicherweise auf den Stoff des Gedichts („subject-matter“), nicht aber, was richtig gewesen sei, auf den Stil bezogen haben soll,[180] ist mit Blick auf die mittelalterlichen Kommentare als zeitgenössische Rezeptionszeugnisse eigenen Rechts nicht nur unerheblich, sondern erweist sich aus mediävistischer Sicht sogar als Glücksfall. Ps.-Acro deutet also: ‚Die satirische Fabel setze ich aus bekannten Tragödien zusammen. Das heißt: Ich forme ein Gedicht, weil es aus einem bekannten Stoff [*ex nota materia*] bestehen kann, das heißt: Ich forme das Gedicht so und setze eine Komödie (ein Satyrspiel) so aus bekannten Themen zusammen, dass jeder

178 Vgl. Brink 1971, S. 288: „The contrast between ordinary words and their effective combination is repeated from 47–8. Its purpose differs, however. In the earlier passage H. is talking of diction in general terms, here of the ideal mean in the style of Satyric drama.“

179 Vgl. Kelly 1999, S. XI: „Daring to rewrite – Horace’s *Ausus idem* – characterizes virtually all ancient and medieval writing that is based on scholastic paradigms and models, paradigms and models that are informed by the art of rhetoric.“

180 Brink 1971, S. 288.

beliebige meint, er könne dies nachahmen [*imitari*].‘[181] Die horazische Bemerkung zum Stil des Satyrspiels avanciert zum Konzept des Wiederdichtens: Fabeln oder Handlungsteile werden aus bekannten Tragödien zum Satyrspiel zusammengefügt, ein Gedicht ist aus einer bekannten *materia* geformt. Der Clou dabei sei, dass Horaz damit nur mehr seine Kunstfertigkeit verberge (*dissimulatio artis*), weshalb jeder meine, sein Meisterwerk nachahmen zu können. Die Kunst besteht demnach darin, so zu schreiben, dass die Nachahmung leicht erscheint (*ut imitationi facilis uideatur*); der Anschein beruht indes allein auf dem bekannten Stoff, der *materia nota*; die Ausführung (*exsecutio*) der Nachahmung ist eigentlich schwierig.[182] Die Kunst, die das bewirkt und so sich verbirgt, ist die artifizielle Kunst des Verbindens, die Kunst der *series* und der *iunctura* (Hor. ars 242: *tantum series iuncturaque pollet*), ‚das heißt: die Anordnung der Themen, die Einteilung des Werks, die Ordnung der Wörter, Disposition, Satzbau – so viel vermögen Anordnung und Komposition, dass sie nachzuahmen schwierig ist [*difficile sit imitari*].‘[183] Die *iunctura* bekannter Stoffe und Themen kann, verbunden mit der *dissimulatio artis*, den Eindruck erwecken, leicht nachahmbar zu sein; noch darin erweist sie die Macht des Wiederdichtens, schwer zu übertreffende Werke herzustellen.[184]

Horaz hält schließlich die ethische Substanz einer Dichtung für zentral (Hor. ars 310–318). Die ethische Materia kann die poetische Gestalt an Relevanz übertreffen: ‚Ein durch seine Örter schöner und richtig gesitteter Stoff, der weder über Liebreiz verfügt noch über Gravität und Kunst, unterhält und fesselt das Volk zuweilen erheblich besser und stärker als Verse ohne Themen und wohlklingende Bagatellen‘ (Hor. ars 319–322: *interdum speciosa locis morataque recte / fabula nullius Veneris, sine pondere et arte, / valdius oblectat populum meliusque moratur / quam versus inopes rerum nugaeque canorae*). Die Materia übertrumpft *ars* und Anmut an Relevanz.

181 Ps.-Acro 240, S. 350,1–5: *Argumenta satyrica ex tragoediis notis confingam. Idest fingam carmen, quod ex nota possit esse materia, idest ita fingo carmen et ita compono com<o>ediam ex notis rebus, ut quiuis existimet se posse imitari.*

182 Siehe Ps.-Acro 241. 242, S. 350,7–11.

183 Ps.-Acro 242, S. 350,13–16: *Idest ordo rerum, diuisio operis, ordo uerborum, οἰκονομία, compositio uerborum, idest tantum ualeat ordo et compositio, ut eas difficile sit imitari.*

184 Die späteren Kommentare variieren die Deutung von Ps.-Acro. Die *Scholia Vindobonensia* stellen darüber hinaus einen Zusammenhang zu den *communia* her, die wiederzudichten schwierig sei (Hor. ars 128), siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 240, S. 29,29 f.: sequar carmen fictum ex noto, *id est, ex communi materia.* Vergleichbar: Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 240, S. 472,25 f.: […] *ita sequar carmen fictum ex noto, idest et sic faciam saturam ex nota et vulgali materia* […].

2.2.3 Wiederdichten als Widerdichten

Indem Horaz den Anspruch, die Artifizialität für die Zwecke des Agons mit Anderen zu nutzen, mit der großen Relevanz, die er der Materia und der auf diese bezogenen Inventio beimisst, zusammenschließt, gelangt er zur anspruchsvollen und, was im Folgekapitel herauszuarbeiten ist, wichtigsten vormodernen Konzeption des Wiederdichtens als Widerdichten. Den Ansatzpunkt für diese Konzeption, die Copeland und Kelly wegweisend beschrieben und überhaupt in ihrer Relevanz erkannt haben,[185] bildet die Inventio,[186] die reflektierte Findung und Auswahl verschiedener möglicher Gegenstände und Figuren eines Gedichts sowie ihrer Topoi und Eigenschaften zum Zweck der Überzeugung der Rezipierenden (Hor. ars 119–152). Zunächst unterscheidet Horaz grundsätzlich die beiden Möglichkeiten, entweder einem alten, bekannten und weitverbreiteten Stoff zu folgen oder einen neuen Stoff zu fingieren, der dann in sich kohärent sein soll (Hor. ars 119 f.: *aut famam sequere aut sibi convenientia finge / scriptor*). Die Alternative lautet also: Reskribieren oder Fingieren, Wiederfinden oder Erfinden. Weil manchmal behauptet wird, die mittelalterlichen Poetiken würden das Erfinden nicht goutieren, sei für die (freilich antike) Poetik des Horaz, die wichtigste auch des Mittelalters, festgehalten: Erfinden ist eine legitime Option des Dichters. Sie wird nur, wie sich zeigen wird, für einfacher gehalten und deshalb weniger geschätzt als das Wiedererzählen.[187]

Auf die Frage, wie genau die beiden Alternativen zu verstehen sind, geben die früheren und die späteren Kommentare unterschiedliche Antworten. Ps.-Acro und die *Phi-Scholia* betonen, hierbei gehe es um Historizität bzw. Wahrheit und Wahrscheinlichkeit bzw. Glaubwürdigkeit: Wer der *fama* folge, dichte über *historia* bzw. *veritas*; wer hingegen fingiere, gebe dem *figmentum* (die Kunst und) die Wahrscheinlichkeit bzw. Glaubwürdigkeit bei.[188] Die späteren Kommentare, namentlich die *Glosae Turicenses* und der *Materia-Kommentar*, deuten die Alternative dagegen im Paradigma des Wiederdichtens. *Famam sequi* meine demnach, der *auctoritas* anderer zu folgen

185 Vgl. Copeland 1991, S. 29 und 166–178; Kelly 1991, S. 64–68 und 71–78; Kelly 1999, S. 62 und 97–105.

186 Ein Accessus aus dem 12. Jahrhundert setzt bei dem Versuch, die *Ars poetica* systematisch in vier Teile zu gliedern, den zweiten Teil (*qualis materia cuique sit eligenda*) genau von Hor. ars 38 bis 152 an. Siehe Access. de a.p., S. 50, Z. 29 u. 33–35. Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 364 f.

187 Die vormodernen Dichter auf Fiktionalität zu verpflichten, heißt, ihnen eine nach den Wertmaßstäben der Zeit schlechte Leistung attestieren. Vgl. auch Glauch 2009, S. 197: „Die Autonomie des Fiktionalen bedeutete Defizienz."

188 Ps.-Acro 119, S. 328,8–11: *Omnis* [*enim*] *poeta aut certam historiam dicit aut fingit; si ergo certam scribis, famam sequere, aut si fingis, habeat artem et uerisimilitudinem figmentum tuum.* Phi-Schol. in Horat. artem poet. 119, S. 431: *Hortatur bonam poetam ut aut rei veritatem in carmine ponat, sicut in fama populari narratur, aut si fingit aliquid, convenienter fingat, ut non sit incredibile.*

> und etwas schon Gehörtes wiederzugeben; kohärent zu fingieren meine dagegen nur, ins *figmentum* von ‚Unerhörtem' keine Widersprüche einzubauen.[189]

In der Folge exemplifiziert Horaz zunächst das *famam sequi* am Beispiel mythischer Figuren (Achilles, Medea, Ino, Ixion, Io, Orest), die stets so poetisch ‚erneuert' werden sollen, dass ihre bekannten Charaktere – ihre *proprietates* sozusagen – erhalten bleiben. Achilles sei rastlos, jähzornig, unerbittlich usw., Medea wild und entsprechend bei allen anderen (Hor. ars 120–124: *honoratum si forte reponis Achilem, / impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis. / sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino, / perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes*). Beim Wiederdichten, hier *reponere* (‚wieder aufstellen, wieder einsetzen') genannt, muss die Wiedererkennbarkeit der Materia gewährleistet sein; denn das Wiederdichten dient, so möchte ich deuten, der Materia – nicht sich selbst. Erneut ‚sticht' die Heterologie des Stoffs die autologische Gestaltungsdimension.

> Die Kommentare entwickeln ihre Konzeptualisierungen des Wiederdichtens anhand des Verbs *reponere*. Die ausführlichste Konzeptualisierung des *reponere*, hier Achills, bietet Ps.-Acro, der das Verb erstens als abermalige Verlebendigung (*reddis uiuum carmine tuo*) des verstorbenen Helden deutet, zweitens als Wiedergabe dessen, was andere über ihn gesagt haben, drittens (mit Porphyrio) aus der Theaterpraxis heraus als Neufassung einer Figur (wenn dem Publikum die Figur bei einer Aufführung nicht gefalle, rufe es *‚reponis', quasi ‚iterum profers'*, das heißt, der Dramendichter müsse *itidem scribere*), viertens als Kopie des homerischen Achills (*qualem Homerus ostendit*) und fünftens schließlich als *imitatio Homeri*.[190] Die *Glosae*

189 Glosae Turic. in poet. Horat. 119,1 f., S. 256: *AUT FAMAM. praedictis observatis haec etiam observa, ut tibi SEQUaris FAMAM et aliorum auctoritatem, AUT FINGE aliqua SIBI CONVENIENTIA, [2]et haec duo exsequitur. et imprimis, quo modo FAMAM sequatur, ostendit dicens SCRIPTOR et cetera.* Materia-Glose in poet. Horat. 119,2–3, S. 352: *Et docet quia, si de auditis scribere uelit, famam sequatur, si uero de inauditis, finat CONUENIENTER, id est ita quod non sit in figmento suo aliqua contrarietas. [3]Et hoc est: AUT FAMAM SEQUERE, id est aliorum auctoritatem, AUT FINGE et cetera.*

190 Ps.-Acro 120, S. 328,12–27: *Reponis* [1] *Scriptis tuis recondis; quasi iterum reducis ac reddis uiuum carmine tuo.* [2] *Vel etiam reponis ‚scribis' aut ‚transfers', quia alii dixerunt de ipso.* [3] *Aput commentatorem (*Porphyrionem scil.*) sic inueni relatum: apud antiquos tragoediarum comoediarumque scriptores cum primum in scaenam prodirent, fauorabiliter excipiebantur, etiam si male agerent, ut illorum ad scribendum iterum alligarentur (*leg. *allicerentur* cum Porph.*) animi, et praetore cogente totam necesse erat peragi fabulam. Si uero iterum male egissent, incipiebant derideri; ideo dixit ‚reponis', quasi ‚iterum profers'. Alii sic exponunt: ‚poni' dicitur ‚agi' uel ‚scribi', ‚reponi' igitur idest ‚itidem scribi'.* [4] *Si ergo Achillem, de quo semel Homerus scripsit, uelis scribere, debes talem facere, qualem Homerus ostendit.* [5] *Aut ‚reponis' idest ad imitationem Homeri scribis.* Siehe Porph. c. in Hor. de arte poet. 120, S. 168,23–28: *Apud antiquis com*[o]*ediarum tragoediarumque scriptores cum primum in scaenam prodirent, fauorabiliter excipiebantur,* [*etiam*] *si male agerent, ut illorum ad scribendum iterum allicerentur animi,* et *praetore cogente totam necesse erat peragi fabulam. Sin uero iterum male egissent, incipiebant derideri.*

Turicenses und der *Materia-Kommentar* greifen aus dieser Vielzahl ungewichtet nebeneinander stehender Erklärungen, die von der unselbständigen Wiederholung bis zur anspruchsvollen Nachahmung Homers reichen, nur den Aspekt heraus, dass mit Achill eine Figur erneut behandelt wird, die andere zuvor behandelt haben (als Kurzformel des Wiederdichtens gewissermaßen).[191] Andererseits benutzen die Kommentare das doppeldeutige Verb *describere*, um die Beschreibung einer bekannten mythischen Figur als ‚abschreibend-charakterisierende Findung' dieser Figur in der *fama* (beides: *de-scribere*) zu reflektieren.[192]

Das Fingieren (*sibi convenientia fingere*) wird von Horaz ebenfalls anhand von Figuren erläutert. Wer einen unbekannten Stoff auf die Bühne bringt und es wagt, eine neue Figur zu gestalten, muss darauf achten, dass sie bis zum Ende so beibehalten wird, wie sie von Anfang an war, dass sie also konstant bleibt (Hor. ars 125–127: *si quid inexpertum scaenae committis et audes / personam formare novam, servetur ad imum, / qualis ab incepto processerit, et sibi constet*). Auffällig ist, dass Horaz zur Qualifizierung des Fingierens mit *audere* dasselbe Verb benutzt wie bei der angedachten Leistung, aus Bekanntem ein Gedicht so zu formen, dass ein potenzieller Nachfolger, der dasselbe wagen würde (*ausus idem*), ins Schwitzen käme (Hor. ars 240–243); dasselbe Verb, das er dem kühn-dreisten Interlokutor vom Anfang in den Mund gelegt hatte (Hor. ars 10: *quidlibet audendi potestas*). Damit wirft der vergebliche Versuch des potenziellen Nachfolgers, im Dichter-Agon dasselbe zu erreichen wie Horaz (Hor. ars 241 f.: *sudet multum frustraque laboret / ausus idem*), der aus Bekanntem artifiziell etwas Neues formt, rückwirkend den Schatten des Scheiterns auf die Option des Fingierens, die schon von der eingangs gezogenen Grenze für die ungestüme poetische Einbildungskraft, die im Fall unregulierten Fabulierens eines Monstrums zu verlachen wäre, die Konnotation des Lächerlichen erhalten hatte. Noch einmal deutlicher gesagt: Wer es wagt, nicht der *fama* zu folgen, sondern eine neue Figur zu gestalten, begibt sich in die Gemeinschaft desjenigen, der für die unregulierte und deshalb lächerliche Phantasie eingetreten, dabei aber von Horaz zurechtgewiesen worden ist, sowie desjenigen, der sich mit dem überragenden Wiederdichter Horaz zu messen wagt und also scheitern muss. Der Eindruck, der sich dadurch aufdrängt, dass

191 Glosae Turic. in poet. Horat. 119,2, S. 256: *et bene dicit* REPONIS, *quia ab aliis positus est.* Die Materia-Glose in poet. Horat. 120,2, S. 352, zitieren den Zürcher Anonymus wörtlich: *(bene dicit* REPONIS, *nam ab aliis sepe positus est).*

192 Zuerst meint *describere* noch ‚den Charakter beschreiben': Phi-Schol. in Horat. artem poet. 119, S. 431,15–19: *Deinde vero prosequitur quo modo habitus et affectus uniuscuiusque sevandus sit in poemate, ponens primum exemplum de Achille, quem, si voluerit poeta describere impigrum ira, eundum inexorabilem crudelem et quasi sine lege consistere suberumque armis debet scribere.* Diesen Aspekt gestalten die *Scholia Vindobonensia* um zum *describere* im Sinn ‚inventiven Abschreibens', dass nämlich Achill als ‚derselbe' wie bei Homer charakterisiert werden müsse; Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 120, S. 12,39 f.: *Nunc supposuit exemplum de fama:* si *vis describere* Achillem *quem* honoratum *posuit Homerus, eundem ponas tu eum.*

Horaz die Reformierung von Altem der Erfindung von gänzlich Neuem vorzieht, weil das meisterhafte Reformieren im Dichter-Wettstreit schwieriger zu übertreffen ist, bestätigt sich im nächsten Abschnitt, zunächst aber auch im Blick auf einige Kommentare.

Den meisten Kommentaren scheint diese Vorschrift zur zweiten Alternative nicht weiter erklärungsbedürftig gewesen zu sein; sie beschränken sich regelmäßig auf eine Paraphrase.[193] Die *Scholia Vindobonensia* eliminieren hingegen die Möglichkeit des Neuerfindens. Horaz habe vielmehr mit den Beispielen zum *famam sequi* lehren wollen, wie man ‚mit der *fama* Übereinstimmendes' (*convenientia famae*) fingiere. Unbekannt sei die *persona nova* nur insofern, als sie bisher noch nicht von einem anderen Dichter aufgegriffen worden sei (*intactum ab alio poeta*). Darin sei auch die *summa audacia* zu sehen: eine von poetischen Zugriffen bisher ‚unberührte' Figur neu einzuführen.[194] Auch wenn diese Deutung nicht gut zum Text der *Ars poetica* passt, verdeutlicht sie doch, wie entschieden zur mutmaßlichen Entstehungszeit der *Scholia Vindobonensia* im 11. Jahrhundert das Wiederdichten dem Fingieren vorgezogen worden ist. Noch deutlicher machen dies die ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert stammenden *Aleph-Scholia*, die Horaz unterstellen, die zweite Möglichkeit des Fingieren schwächen oder abschaffen zu wollen, weil es nicht anstehe, dass der Dichter sich irgendetwas Neues ausdenke; vielmehr sei stets der *fama* zu folgen. Dieses Bestreben, das Fingieren aus der Poetik zu entfernen, richte sich gegen leichtfertige Dichter, die sich nur am Neuen erfreuen und behaupten, im bekannten Stoff liege keine Schwierigkeit und daher auch kein Ruhm.[195] Dagegen verwahre sich Horaz, indem er aufzeige, dass umgekehrt im Fingieren keine Schwierigkeit liege, sondern vielmehr im Traktieren bekannter Stoffe: *satis est difficile*.[196]

193 Siehe Ps.-Acro 126, S. 330,8 f.; Glosae Turic. in poet. Horat. 125, S. 256 (hier, 125,3, mit der bemerkenswerten Ergänzung, dass die neue Figur nur am Anfang und am Ende konstant bleiben müsse, *et in medio varia esset*); Materia-Glose in poet. Horat. 125, S. 353. Porphyrio und die *Phi-Scholia* gehen nicht auf die Stelle ein.

194 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 125–126, S. 13,19–23: *Datis exemplis in quibus debemus famam sequi vult docere, quomodo possimus fingere convenientia famae. hoc ibi:* si *intendis* commitere scenae *ali*quid inexpertum*, id est, intactum ab alio poeta (quod facere summa audacia est, hoc ibi:* et audes formare novam personam*)* [...].

195 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 128, S. 464,24–33: *Superius dedit duo praecepta, scilicet quod poeta aut sequeretur famam aut fingeret novam personam. Alterum vult infringere, quia non oportet poetam fingere novum aliquod, sed tantum sequatur famam et quamlibet communem materiam. Et hoc praeceptum aufert propter quosdam leves poetas, qui gaudebant de novis: et dicebant quod in communibus materiis nulla esset difficultas et ideo, si ipsi componerent illas communes materias, vel nullam vel parvam gloriam haberent.*

196 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 128, S. 464,33–465,9: *Et hanc causam in primis aufert eis dicens quod propter difficultatem nunquam oportet eos fingere novam personam. Quasi diceret: dixi quod aut sequeris famam aut finges novam personam, sed non oportet te aliquid novum fingere, quia satis est difficile et laboriosum dicere communia, idest communem materiam quam alii iam dixerunt, si vis dicere illa com-*

Horaz sagt dann:

> difficile est proprie communia dicere tuque
> rectius Iliacum carmen deducis in actus
> quam si proferres ignota indictaque primus
> (Hor. ars 128–130)

Entscheidend für das in der Forschung umstrittene Verständnis dieses Satzes ist, ob die vieldiskutierte[197] Wendung *proprie communia dicere* als Plädoyer für *famam sequi*, ‚bekannte Stoffe abermals bearbeiten', oder für *sibi convenientia fingere*, ‚etwas Neues in sich zusammenhängend erfinden', zu deuten ist.[198] Identifiziert man *communia* mit *fama*, bleibt offen, warum nach der Feststellung, diese Option des Wiedererzählens zu wählen sei schwierig (*difficile*), im nächsten Vers dennoch ebendiese Option empfohlen wird (*tuque / rectius* usw.). Will man hingegen *communia* mit ‚neu Erfundenem' identifizieren, ist ein größerer argumentativer Aufwand nötig, weil *communia* semantisch besser zur *fama* passen als zu idiosynkratisch Fingiertem.[199] Bleibt man nah an den gegensätzlichen Grundbedeutungen von *proprie*, ‚auf eigene, eigentümliche Weise' (‚Privatbesitz'), und *communia*, ‚Dinge, die allen gehören oder allgemein verfügbar sind' (‚Allgemeinbesitz'),[200] bleibt nur die erste Option. Zu erklären wäre dann, warum Horaz das *famam sequi* empfiehlt, obwohl es schwierig ist, etwas im Allgemeinbesitz Befindliches in einer proprietären, eigentümlichen Weise zu sagen. Verständlich wird diese Empfehlung zur Wahl der schwierigen Option, wenn man an das Wagnis des *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem* (Hor. ars 240–242) vorausdenkt. Die Beherrschung der Kunst des Dichtens soll Wettbewerbsvorteile im poetischen Agon verschaffen, der wiederum zu sozialer Anerkennung, etwa durch den Kaiser, führt. Wer Horaz oder dem von ihm Unterrichteten gleichkommen möchte, wird sich sehr – und präsumtiv vergeblich – bemühen müssen. Um aber derart im Wettstreit zu bestehen, muss man selbst den schwierigen Weg gehen; und dieser schwierige Weg besteht darin, so kann man folgern, abermals

munia proprie, idest ita quod tua propria videatur esse materia illa, tamen bene et curialiter sit a te tractata et disposita.

197 Vgl. Brink 1971, S. 204: „This verse has been described as one of the hardest in Latin literature. It is certainly the most frequently discussed of the *Ars* and no agreement has been reached on its meaning or function in this passage." Für eine Übersicht über die Erklärungsversuche vgl. Brink 1971, S. 432–440.

198 Für die erste Deutungsmöglichkeit votiert z. B. Immisch 1932, S. 107–109, für die zweite z. B. Brink 1971, S. 204–207.

199 Vgl. Brink 1971, S. 204–206.

200 Vgl. Berger 1953, S. 400 („Communis. [Adj.] A thing may be *communis* [common property] to all [...], or belong to a corporate body [...] or to two or more persons [...]") und 658 („Proprius. Belongig to a certain person as his own").

das allgemein Verfügbare (*communia*), die *fama* so zu gestalten, dass dabei noch einmal eine – gegenüber allen vorigen Bearbeitungen – eigene Handschrift (*proprie*) erkennbar wird. Wiederdichten ist schwieriger als Fingieren, und deshalb eignet sich Wiederdichten besser, um im Agon zu reüssieren; deshalb entspricht umgekehrt das Fingieren, mit dem nicht viel zu gewinnen ist, einer tollkühnen Tat, die auf das Scheitern gerade im Agon hin zu lesen ist.

Folgt man der Argumentation so weit, bleibt noch zu fragen, wie genau mit dem ‚Troja-Gedicht' (*Iliacum carmen*), das die *Ilias* bedeuten kann, aber nicht muss,[201] beim Wiederdichten zu verfahren ist. Was heißt: *tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus*? Das vorliegende *carmen* soll ‚deduzierend' umgearbeitet werden *in actus*, wobei *deducere* textilmetaphorisch im Sinn von ‚(den stofflichen Faden) weiterspinnen' oder ‚ausspinnen' verstanden werden kann[202] und die *actus* auf die Umarbeitung in die ‚Akte' eines Dramas hinzudeuten scheinen.[203] Doch daneben läuft eine andere, allgemeinere Bedeutung der *actus*, mit denen einzelne Handlungen (gr. *práxeis*) gemeint sein können, in die das große *carmen Iliacum* zerlegt wird.[204] Horaz würde also empfehlen, eine große Geschichte in mehreren Einzelhandlungen weiterzuspinnen. Die Übersetzung der Verse Hor. ars 128–130 könnte damit lauten:

> Es ist schwierig, im Allgemeinbesitz Befindliches auf eigene Weise zu sagen, und richtiger spinnst du ein Troja-Gedicht in (Einzel-)Handlungen weiter, als dass du Unbekanntes und Ungesagtes als Erster hervorbringst und bekannt gibst.

Diese Empfehlung lässt sich mit der in der Einleitung skizzierten Problematik, wie man sich heterologische Stoffe beim Wiederdichten aneignet, rückkoppeln. Die Lösung liegt nicht, wie manchmal fälschlich und zu einseitig vermutet wird, in der Autologie, in der (zur ‚freien Schöpfung' geweiteten) Dimension artifizieller Gestaltung allein, sondern im mühsamen Durchgang durch das Vorgegebene, durch die Heterologie, aus der das weitere ausgezogen wird – und in der Funktionalisierung der Kunst für die soziale Praxis des Agons.

Die Kommentare entwickeln weitere Deutungsoptionen für die Frage, ob *proprie communia dicere* als Plädoyer für *famam sequi* oder für *sibi convenientia fingere* zu deuten ist. Eine Gruppe von Kommentaren (Ps.-Acro, *Scholia Vindobonensia, Glosae Turicenses*) versteht *communia* als Bezeichnung für einen unbearbeiteten Stoff (*materia intacta* oder *intractata*), der wie ein ‚öffentliches Gut' oder ‚Allgemeinbesitz' allen

201 Vgl. Brink 1971, S. 207.

202 Zur poetologischen Metaphorik des ‚Gedichtspinnens' (*carmen deducere*) in der augusteischen Dichtung, für die Horaz ein Kronzeuge ist, vgl. Gundlach 2019, S. 227–235.

203 Vgl. Brink 1971, S. 207 f.

204 Vgl. Immisch 1932, S. 107; Cizek 1994, S. 51 Anm. 147.

zur Bearbeitung offensteht, und *proprie dicere* als aneignende oder ‚privatisierende' Bearbeitung eines Stoffs im öffentlichen Besitz, mit der aus einer *materia communis* eine *materia propria* werde. Die zweite Gruppe von Kommentaren (im Ansatz die *Phi-Scholia*, explizit dann die *Aleph-Scholia* und der *Materia-Kommentar*) deutet *communia* als *communis materia*, einen von anderen bereits bearbeiteten Stoff (*communem materiam quam alii iam dixerunt*), der durch eine *proprie*, das heißt eigenständig und innovativ, durchgeführte Bearbeitung angeeignet werde zur *materia propria* (*tunc de communi faceret propriam materiam*). In diesen Deutungen lässt sich beobachten, wie die subtile Priorisierung des Wiederdichtens einer bekannten Materia gegenüber dem Fingieren eines neuen, unbekannten Stoffs im horazischen Grundtext durch Explikation verstärkt wird.[205]

Ps.-Acro hat eine weitergehende Deutung vorgeschlagen, die noch in der modernen Forschung diskutiert wird:[206] *communia* – in juristischer Färbung als öffentlicher Besitz verstanden – sollen *intacta*, also ‚unberührte (Stoffe)', bedeuten; denn solange ein Thema unberührt ist, gelte es als Allgemeingut, werde es aber einmal von jemandem poetisch traktiert, sei es *proprium*, ‚Privateigentum'. Die *communia* warten gewissermaßen darauf, dass sie von jemandem artikuliert und zum *proprium* gemacht werden. Was daran jedoch *difficile* sein soll, bleibt offen.[207] Die *Glosae Turicenses* folgen Ps.-Acro und identifizieren *communia* mit einem ‚unbearbeiteten Stoff' (*intractata*); was nämlich von keinem anderen bearbeitet worden ist, stehe allen in öffentlicher Weise (zur Bearbeitung) frei. Entsprechend wird die Anweisung *rectius deducis* usw. gedeutet: ‚Ungesagtes zu schreiben ist schwierig, weil bereits Gesagtes zu sagen leicht ist [*quia dicta facile est dicere*].' Deshalb sei richtiger ein Troja-Gedicht, das schon gesagt ist (*iam dictum*), in eigene Handlungen abgeleitet. Dass Wiederdichten ‚leichter' sei als erstmals etwas ‚Unbekanntes' (*ignota*) hervorzubringen, beziehe sich allerdings nicht so sehr auf die Materia, sondern vielmehr auf das ‚Ungesagte' (*indicta*).[208] Damit ist offenbar gemeint, dass sich leichter Worte finden lassen für

205 Vgl. Copeland 1991, S. 171–174.

206 Vgl. Brink 1971, S. 204 f.

207 Ps.-Acro 128, S. 330,14–22: *COMMUNIA DICERE, idest intacta; nam quando intactum est aliquid, commune est; semel dictum ab aliquo fit proprium. Item communia, idest non ante dicta, quia, siquid dixeris, iam tuum est proprium. Communia autem dixit, quia, quamdiu a nullo sunt acta uel dicta, singulis aeque patent ad dicendum, ut uerbi gratia: quemadmodum domus aut ager sine domino communis est, occupatus uero iam proprius fit, ita et res a nullo dicta communis est.*

208 Glosae Turic. in poet. Horat. 128 f., S. 256 f.: *merito dixi AUDES, quasi illud arduum sit, NAM DIFFICILE EST PROPRIE DICERE COMMUNIA, id est intractata.* [2]*quod enim ab aliquo dictum non est, id omnibus communiter licet.* [129] [1]*RECTIUS. vere INDICTA scribere difficile est, quia dicta facile est dicere. a contrariis.* [2]*et hoc est RECTIUS, id est facilius et minus distorte, DEDUCIS ILIACUM CARMEN, quod iam dictum est, IN tuos ACTUS, id est, ut inde agas et commode scribas.* [3]*facilius, dico, quam SI PRIMUS PROFERRES IGNOTA, non quantum ad materiam sed INDICTA.*

eine bereits in Worte gefasste *materia* (gemäß dem *quia dicta facile est dicere*). Von den Schwierigkeiten der Originalität handelt der Kommentar (hier noch) nicht.

Die *Phi-Scholia* verstehen *communia* hingegen als bekannte, bereits behandelte Stoffe der *fama*, die ‚wie eigene Stoffe' (*velut propria*) zu behandeln zwar schwierig sei, aber besser (*rectius*), als eine Sache zum Thema zu nehmen, die anderen unbekannt ist und von niemandem zuvor gehört worden ist.[209] Die *Aleph-Scholia* knüpfen hier an und werten, wie erwähnt, die Verse 128–130 als Kritik an den Dichtern, die sich nur am Neuen erfreuen und meinen, das Wiederdichten bekannter Stoffe sei nicht schwierig und bringe demnach keinen Ruhm. Diese Begründung entziehe ihnen nun Horaz, indem er sage, dass es hinsichtlich der Schwierigkeit niemals erlaubt sei, eine neue Figur zu erfinden. Denn es sei hinreichend schwierig und mühevoll, *communia* poetisch zu bearbeiten, das heißt: eine öffentliche und bekannte Materia, die andere bereits poetisch bearbeitet haben (*communem materiam quam alii iam dixerunt*), wenn man jene *communia* nämlich *proprie* sagen wolle, mithin so, dass es scheint, dass die eigene *materia* jene im öffentlichen Besitz befindliche *materia* ist, doch dabei gut und sorgfältig bearbeitet und geordnet. Das darauf folgende Beispiel macht nicht nur deutlich, inwiefern Wiederdichten schwieriger ist als Fingieren, sondern stellt auch die durchdringende, Sinn und Sprachgestalt umfassende (und also nicht bloß oberflächliche) Variation des Bekannten als notwendige Bedingung für poetische Originalität auf:[210] ‚Wenn irgendjemand dieselben Bedeutungen (*easdem sententias*) sagte, die Vergil gesagt hat, nur mit anderen Worten (*aliis verbis*), dann wäre die Materia dennoch nicht in eigentümlicher Weise die seinige (*non esse proprie sua materia*); wenn er aber dieselbe Materia zur Grundlage nähme und sie in andere Bedeutungen (*alias sententias*) sowie andere Worte (*alia verba*) setzte, dann hätte er aus der öffentlichen seine eigene *materia* gemacht (*tunc de communi faceret propriam materiam*), was zu bewerkstelligen schwierig ist.' Das Fingieren ist demgegenüber ein unerlaubtes Ausweichen vor den Schwierigkeiten des Wiederdichtens: ‚Und es ist nicht erlaubt, eine neue Figur zu erfinden, um sich aus dieser Schwierigkeit [des Wiederdichtens] zu befreien. Denn richtiger und besser [als eine neue Figur zu fingieren] leitest du eine öffentliche Materia in deine Handlungsabschnitte ab, z.B. ein Troja-Gedicht. Dieses ist einer der meistgenutzten Stoffe, von dem alle Dichter handeln.'[211] Wiederdichten ist schwieriger als Fingieren, weil

209 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 128, S. 432,22–25: *Hoc dicit: difficile est communia dicere velut propria, sed si quis fecerit, rectius faciet, quam si quod alii ignorant, proferat et quod ante se nemo audierit.*

210 Vgl. Kelly 1997, S. 50–52.

211 Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 128, S. 464,33–465,22: *Et hanc causam in primis aufert eis dicens quod propter difficultatem nunquam oportet eos fingere novam personam. Quasi diceret: dixi quod aut sequeris famam aut finges novam personam, sed non oportet te aliquid novum fingere, quia satis est difficile et laboriosum dicere communia, idest communem materiam quam alii iam dixerunt, si vis dicere illa communia proprie, idest ita quod tua propria videatur esse materia illa, tamen bene et curialiter sit a te tractata et dis-*

die Hürden für Originalität so hoch sind: Eine bloße Änderung der Worte genügt nicht, auch die Bedeutungen, der Sinn dessen, was wiedergedichtet wird, muss verändert werden. Ein Horaz-Kommentar des 11. Jahrhunderts ist der Ort, an dem das vielleicht wichtigste poetische Prinzip der mittelalterlichen Literatur in aller Deutlichkeit artikuliert wird.

Der *Materia-Kommentar* scheint zunächst beide Deutungen nebeneinander zu stellen, schätzt dabei aber vorentscheidend das Wiederdichten für ruhmvoller ein als das Fingieren. Einerseits würden mit *communia* also *inaudita* (‚ungehörte') Themen bezeichnet, weil sie allen *ad fingendum* (siehe Hor. ars 119 *fingere*) in öffentlich zugänglicher Weise zur Verfügung gestellt seien. Wenn dafür der Anschluss (*tuque rectius*) vom ‚und besser machst du' in ein ‚aber besser machst du' umgedeutet wird, fügt der Kommentator die Vorentscheidung für das Wiederdichten an: ‚Wiewohl jenes [das Fingieren ungehörter Themen] schwierig ist und deshalb lobenswert, ist dennoch das *famam sequi* lobenswerter [*laudabilius*].' Andererseits könne auch der ganze Abschnitt (Hor. ars 128–130) als Präzept über die ‚Ausarbeitung des Bekannten' (*de fame executione*) verstanden werden: ‚Von den beiden Möglichkeiten, der *fama* zu folgen oder zusammenhängend zu fingieren, ist das aneignende Nachschreiben [*dicere proprie*] der *fama* und der *communia*, der von allen oft behandelten Stoffe, ruhmvoller [*laudabilius*] – denn es ist schwierig.' Und weil es schwierig ist, ist es lobenswert (*quia difficile est, ideo laudabile*).[212]

posita. Si quis diceret illas easdem sententias quas Vergilius sua materia, licet aliis verbis, tamen non esset proprie sua materia; sed si eandem materiam haberet et alias sententias et alia verba ex toto poneret, tunc de communi faceret propriam materiam, quod facere difficile est. Et pro servanda difficultate non oportet fingere novam personam, quia etiam rectius et melius deduces tu communem materiam in tuos actus, sicut hanc communem, scilicet Iliacum carmen. Haec est una de magis usitatis et de qua omnes poetae agunt; die Fortsetzung habe ich oben nicht mehr übersetzt, sie lautet: *rectius dico quam si fingeres novam personam. Hoc dicit: „quam si tu primus proferres ignota", idest illud quod aliquis non novit. Et quia multa sunt uni ignota quae nota alii, ideo addit „et indicta", idest quam si proferres omnino ignota* (‚und „richtiger", sage ich, als wenn du eine neue Figur erfindest. Dies sagt mit dem Satz „als wenn du als Erster etwas Unbekanntes vorbringst", das heißt jenes, was irgendjemand nicht kennt. Und weil es viel gibt, das einem unbekannt, aber anderen bekannt ist, fügt er hinzu „und Ungesagtes", das heißt, als wenn du etwas gänzlich Unbekanntes vorbringst').

212 Materia-Glose in poet. Horat. 128, S. 353: *DIFFICILE EST. Et merito dixi AUDES.* [2]*Nam est difficile inaudita proprie dicere.* [3]*Et hoc est: DIFFICILE EST DICERE PROPRIE, id est competenter, COMMUNIA.* [4]*Inaudita COMMUNIA dicit, quia omnibus ad fingendum sunt in commune proposita.* [5]*TUQUE RECTIUS. Quamuis illud sit difficile et ita laudabile, tamen sequi famam laudabilius est.* [6]*Et hoc est: TUQUE et cetera.* [7]*Uel totum legatur de fame executione, ita:* [8]*DIFFICILE EST et cetera, quasi diceret:* [9]*Dixi uel famam sequendam uel fingendum conuenienter, laudabilius tamen est famam sequi et COMMUNIA, id est omnibus trita, DICERE PROPRIE: nam est difficile.* [10]*Et hoc est quod dicit: DIFFICILE et cetera.* [11]*TUQUE. Et quia difficile est, ideo laudabile.* [12]*Et hoc est: TUQUE et cetera.* [13]*IN ACTUS tuos.*

Diese Deutung bestätigt sich, wenn Horaz im Anschluss die Bedingungen nennt, unter denen ‚öffentliche Stoffe' (*communia*) zu ‚Privateigentum' (*proprie*) werden können:

> publica materies privati iuris erit, si
> non circa vilem patulumque moraberis orbem
> nec verbo verbum curabis reddere fidus
> interpres nec desilies imitator in artum,
> unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex, 135
> nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:
> ‚fortunam Priami cantabo et nobile bellum.'
> quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?
> parturient montes, nascetur ridiculus mus.
> (Hor. ars 131–139)

> Ein Stoff des öffentlichen Rechts wird unter privates Eigentumsrecht kommen, wenn du nicht im gemeinen, für alle offenen Kreis verharren wirst; wenn du nicht als getreuer Übersetzer dich darum bemühen wirst, [den Stoff] Wort für Wort wiederzugeben; wenn du nicht als Nachahmer dich in die Enge stürzen wirst, woraus einen Fuß herauszustrecken Scham oder das Gesetz des Werks hindert; wenn du nicht so beginnst wie einst der Schreiber des Kyklos: ‚Das Schicksal des Priamus werde ich singen und den denkwürdigen Krieg.' Was – würdig einer derart vielversprechenden (Er-)Öffnung – wird dieser Vorausschicker bringen? Berge werden gebären, geboren werden wird eine lachhafte Maus.

Zugrunde liegt hier die juristische Differenz zwischen öffentlichem und Privateigentum (*publica materies* vs. *privatum ius*).[213] Die zentrale, gemäß dem vorigen Abschnitt schwierige Aufgabe des Dichters, der sich für die Option ‚dem Bekannten folgen' (*famam sequi*) entschieden hat, besteht darin, das unter öffentlichem Recht allgemein zugängliche Erzählgut in sein Privateigentum zu verwandeln. Dafür müssen vier Unzulänglichkeiten vermieden bzw. vier Bedingungen erfüllt werden,[214] die alle auf den Wettstreit mit Vorgängern und Konkurrenten zielen, der somit zum wichtigsten konzeptionell-funktionalen Rahmen des Wiedererzählens avanciert.

Ps.-Acro bezieht die *publica materies* direkt auf das Wiederdichten als Widerdichten, weil er *publica* als ‚veröffentlicht' versteht: ‚Horaz lehrt, wie man eine Dichtung [*carmen*] in Angriff nimmt, die bereits von jemand anderem geschrieben worden ist. *Materies*: bereits artikuliert, bereits von einem anderen publiziert [*edita*].'[215] Fokussiert wird bei dieser Begriffsklärung, die auch in späteren Kommentaren begeg-

213 Zur Opposition *privatus / publicus* im römischen Recht vgl. Berger 1953, S. 651 und 661; zu dieser juristischen Metapher bei Horaz vgl. Brink 1971, S. 209 f.

214 Vgl. Brink 1971, S. 208–216.

215 Ps.-Acro 131, S. 330,23 f.: *Docet, quomodo aggediatur aliquis carmen iam ab aliquo scriptum. Materies iam dicta, iam ab alio edita.*

net,[216] nicht die erstmalige Inbesitznahme, sondern der Eigentümerwechsel: ‚Ein bekannter Stoff [*nota materia*] wird dann als eigener Stoff [*propria*] eines einzelnen erscheinen, wenn er mit einer neuen und ungewöhnlichen Art der Rede ausgestattet wird.'[217] Außerdem gibt Ps.-Acro den Hinweis, der Begriff *materies* sei eine mit ‚poetischer Lizenz' verwendete Variante von *materia* – und bedeute eigentlich ‚(Bau-)Holz' (*lignum*).[218] Dadurch bringt er eine poetologische Holz- und Baumetaphorik ans Licht, die für die Inventio unter den Bedingungen des Wiederdichtens verwendet werden wird (siehe Kap. 4.3). Die *Scholia Vindobonensia* bringen anlässlich der *publica materies* das *describere* auf den Begriff des ‚wiederdichtenden Ausschreibens' im Sinn der Materia-Bearbeitung, wenn sie paraphrasieren: ‚*publica materies*, das heißt: ein allgemein verbreiteter und bereits von einem anderen ausgeschriebener Stoff' (*divulgata et iam ab alio descripta*).[219] Mit der Deutung des *Materia-Kommentars*, die *publica materies* sei ein von vielen bearbeiteter Stoff, der dann zum Privateigentum werde, wenn man nicht in der poetischen Ausdrucksweise anderer verharre,[220] sind die Bedingungen erreicht, die Horaz für die Aneignung nennt.

Erstens darf man sich nicht im ‚billigen', allgemein zugänglichen Kreis aufhalten (*si / non circa vilem patulumque moraberis orbem*); positiv formuliert, muss man eine außergewöhnliche, herausragende und jedenfalls ‚besondere' Gestaltung anstreben, die sich vom ‚Gemeinen' abhebt. Die entschiedene Absicht zur Absetzung vom ‚Gemeinen', von der Masse oder auch dem bereits Vorliegenden, fundiert den Agon mit anderen. Der ‚offenstehende Kreis' (*patulis orbis*) konnotiert die allgemeine Zugänglichkeit von bereits Gesagtem (*orbis* ist auch die ‚Periode' der Rede) und lässt also an die *communia* denken, die schwierig *proprie* zu sagen sind, was für ein gelungenes Wi(e)derdichten aber unumgänglich ist.

Von Ps.-Acro wird die erste Bedingung unter der Prämisse gedeutet, dass nicht eine unbearbeitete Materia, sondern ein gestaltetes Gedicht reskribiert und dadurch angeeignet werden soll. Das Gedicht des Wiederdichters werde ‚gemein', wenn dieser ‚den ganzen Kreis umschreiten, das heißt, das ganze Mustergedicht nachahmen' wolle (*Poema tuum uile facis, si uolueris totum orbem circumire, idest si totum poema imitari uolueris*).[221] Um ein Eigentumsrecht zu erwerben, dürfe man ‚nicht in denselben Worten und Sinngebungen verbleiben, die von anderen gesagt [*dicta*]

216 Glosae Turic. in poet. Horat. 129,4, S. 257: *MATERIES PUBLICA, id est publicata et ab aliis dicta.*

217 Ps.-Acro 131, S. 330,25–27: *nota, inquit, materia tum uidebitur quasi propria uniuscuiusque* [*esse*]*, si nouo et non usitato genere dictionis ornetur.*

218 Ps.-Acro 131, S. 331,2 f.: *Et poetica licentia pro ‚materia' ‚materies' dixit; materies enim lignum est.*

219 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 132, S. 14,8 f.

220 Materia-Glose in poet. Horat. 131, S. 353.

221 Ps.-Acro 132, S. 331,10 f.

worden sind, damit man nicht mehr ein Übersetzer wird als ein Sager [*dictor*].‘[222] Die *Phi-Scholia* deuten die Bedingung dagegen formal enger, wenn sie Horaz einen Verzicht auf ‚lange Digressionen und Umschreibungen‘ (*longas ambages et circumlocutiones*) fordern sehen, dass man also keine ‚Beschreibungen von Quellen und Wäldern und dergleichen‘ (*descriptiones fontium atque silvarum et talia*) einfügen soll.[223] Der *Materia-Kommentar* greift die Erklärung von Ps.-Acro auf und führt sie weiter. Die Grundbedingung lautet, man dürfe nicht im ‚gemeinen Kreis‘ (Hor. ars 131: *vilem patulumque orbem*), das heißt bei den Worten anderer (*dictis aliorum*), verweilen. Horaz verbiete indes nicht, dass man manchmal in den ‚gemeinen Kreis‘ gerate, weil das, was man nicht verhindern kann, kein Fehler sei; sondern er verbiete den langen Aufenthalt. Dass mit dem ‚gemeinen Kreis‘ die Wagenlenker-Metapher als Variante der poetologischen Wegmetapher vorliegt, die in der griechischen wie römischen Dichtung bei der Reflexion der Originalitätsfrage für die tiefen ‚Spuren der Vorgänger‘ und das ‚Bahnen des eigenen Wegs‘ vielfach – nicht zuletzt von Horaz (Hor. epist. 1,19,21–25; Hor. ars 285–288) – verwendet wird,[224] expliziert anschließend der *Materia-Kommentar*: ‚Und das ist eine Metapher, die von den Wagenlenkern beigezogen worden ist. Wenn sie nämlich auf einem oft befahrenen Weg dahineilen, nehmen sie sich besonders vor der eingefahrenen Radspur in Acht, weil diese allzu tief ist; und wenn sie einmal hineingeraten, wie schnell können sie daraus wieder herauskommen! Den Kreis nennt man deshalb die Laufbahn und die Spuren der anderen, die von da aus [die Materie bereits] bearbeitet haben, den Kreis nenne ich gemein und deswegen zu meidend und weit offenstehend.‘[225] Die erste Eigentumsbedingung lautet demnach, nicht die ausgefahrenen Spuren der anderen zu benützen, sondern sich einen eigenen Weg zu bahnen.

Zweitens darf man den in einer Sprache vorliegenden Stoff im öffentlichen Besitz nicht wie ein getreuer Übersetzer Wort für Wort wiedergeben (*nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres*); positiv formuliert, muss man mindestens als ‚untreuer Übersetzer‘ agieren und eine den Wortlaut außer Acht lassende Übersetzung anstreben. So wird das Wiedererzählen ausdrücklich mit dem Übersetzen assoziiert. Dass Horaz dem

222 Ps.-Acro 132, S. 331,12–14: *Moraberis orbem. Idest si non in hisdem uerbis sensibusque uerseris, quae ab aliis dicta sunt, ne magis interpres fias quam uerus dictor.*

223 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 128, S. 432. Die *Scholia Vindobonensia* knüpfen hier an, siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 132, S. 14,11f. *per vilem orbem intellege digressiones non ad propositum pertinentes.* Ebenso dann die Glosae Turic. in poet. Horat. 129,5, S. 257.

224 Vgl. Nünlist 1998, S. 228–254 (Weg zu Fuß) und 255–264 (Wagenlenker); Gundlach 2019, S. 23–60 (Weg zu Fuß) und 61–120 (Wagenlenker).

225 Materia-Glose in poet. Horat. 131,5–7, S. 253f.: *Et est metaphora a rectoribus curruum inducta. Cum enim currunt per uiam tritam, cauent sibi ab orbita trita quia nimis profunda est, et si quando incidant, quam citius possunt inde exeunt.* ORBEM *itaque hic appellat cursum et uestigia aliorum qui inde tractauerunt,* ORBEM *dico* UILEM *et ideo uitandum et* PATULUM.

wörtlichen Übersetzen in einer Formulierung, die auf Ciceros *nec ut interpres-* und *non verbum pro verbo*-Übersetzung attischer Redner anspielt,[226] eine Absage erteilt, verweist zugleich auf die Alternative eines nicht-wörtlichen Übersetzens, das sich an Sinn und Bedeutung des Ausgangstexts orientiert.[227] Dieses über den Wortlaut hinausgehende Übersetzen steht wie die gesamte Passage in einem „framework of cultural rivalry"[228] mit den Griechen, deren Dichtungen und Stoffe die Römer in großem Umfang ‚übersetzt' haben.[229] Die Stoffe der griechischen Dichtungen befanden sich, so würde ich Horaz verstehen, solange als Allgemeinbesitz unter öffentlichem Recht, wie sie nur wörtlich übersetzt worden waren; erst eine nicht-wörtliche Übersetzung konnte Privateigentum an ihnen begründen. Damit wäre die ältere Konzeption, die seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. belegt ist und der zufolge die wörtliche lateinische Übersetzung eines griechischen Dramas bereits ein exklusives Eigentumsrecht konstituieren konnte,[230] revidiert. Terenz etwa verteidigt sich in den *Adelphen* gegen den juristischen Vorwurf des Diebstahls (*furtum*) einer Szene aus einem bereits von Plautus übersetzten Stück, die er in seine Übersetzung von Menanders Vorlage (*Adelphoe B*) eingefügt hatte, indem er zwar zugibt, dass er die betreffende Szene aus dem griechischen, zuvor von Plautus übersetzten Stück ‚Wort für Wort' (*verbum de verbo*) übersetzt habe, aber auch darauf hinweist, dass Plautus ebendiese Szene nicht übersetzt, sondern ‚unangetastet' (*integrum*) gelassen hat.[231] Für die Kritiker, die Terenz ein Plagiat vorwerfen, gilt die Regel:

226 Vgl. Brink 1971, S. 211. Siehe Cic. opt. gen. 5,14 (Übers. Nüßlein 1998, S. 349; Hervorh. J.S.): *Converti einim ex Atticis duorum eloquentissimorum nobilissimas orationes inter seque contrarias, Aeschinis et Demosthenis; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere.* „Ich habe nämlich die berühmtesten und untereinander gegensätzlichen Reden der zwei redegewandtesten Attiker, Aischines und Demosthenes, übersetzt; aber ich habe sie nicht wie ein Übersetzer übersetzt, sondern wie ein Redner, mit den nämlichen Gedanken und ihren Ausdrücken, gleichsam Redefiguren, wobei aber die Worte an unsere Sprache gebunden sind. Dabei hielt ich es nicht für notwendig, Wort für Wort wiederzugeben, sondern ich bewahrte die Art der Worte insgesamt und ihre Bedeutung. Ich glaubte nämlich, sie dem Leser nicht zuzählen, sondern gleichsam zuwägen zu müssen."

227 Vgl. Copeland 1991, S. 29, 33 f. und 171; Kelly 1997, S. 47–49.

228 Copeland 1991, S. 29.

229 Vgl. nur Vogt-Spira 1999.

230 Vgl. Vogt-Spira 1999, S. 33–36.

231 Ter. Ad. 6–14 (Übers. Rau 2012, Bd. 2, S. 223): *Synapothnescontes Diphili comoediast: / eam Commorientis Plautu' fecit fabulam. / in Graeca adulescens est qui lenoni eripit / meretricem in prima fabula: eum Plautus locum / reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi / in Adelphos, verbum de verbum expressum extulit. / eam nos acturi sumu' novam: pernoscite / furtumne factum existumetis an locum / reprehensum qui praeteritu' neglegentiast.* „‚Synapothneskontes', ‚Gemeinsam in den Tod', / Ist ein Komödienspiel des Diphilos: danach / Hat Plautus sein Stück ‚Commorientes' abgefasst. / Im griech'schen Stück, gleich eingangs, ist ein Jüngling, der / Von einem Kuppler eine Dirne raubt: die Szene / Ließ

„[I]st ein Stück einmal übersetzt, so ist es für alle Nachfolgenden belegt.“[232] Terenz differenziert demgegenüber zwischen übersetzten, ‚berührten‘ und noch nicht übersetzten, ‚integren‘ Teilen eines Stücks und argumentiert, Eigentumsrechte erwerbe der erste Übersetzer nur für die tatsächlich übersetzten Szenen, weshalb seine Wort für Wort-Übersetzung unberührter Teile kein Diebstahl sei. Horaz geht zwei Jahrhunderte später noch weiter und stellt für ein privates Eigentumsrecht die Bedingung der nicht-wörtlichen Übersetzung auf. Wie Vogt-Spira herausgearbeitet hat, argumentiert Terenz nicht im Rahmenkonzept des literarischen Wettstreits mit den Griechen. Die Überlegenheit der griechischen Literatur wird nicht infrage gestellt.[233] Dagegen vertritt Horaz ganz entschieden die Position des Wettstreits mit den Griechen, deren vorgängige Dichtungen von den Römern überboten werden müssen, damit diese sich eigenständige Dichter und die auf bekannten Stoffen beruhenden Dichtungen ihr Eigentum nennen können.[234] Die ‚kulturelle Rivalität‘ mit den Griechen wird an späterer Stelle in der *Ars poetica* explizit thematisiert: Einerseits sollen die Adressaten der *Ars poetica* die ‚griechischen Muster(bücher)‘ (*exemplaria Graeca*) – die den Aspekt der *imitatio auctorum* zur früheren *imitatio vitae* ergänzen – zum Vorbild nehmen (Hor. ars 268 f.: *vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*),[235] andererseits nennt Horaz ‚Ehre‘ (*decus*) als Lohn römischer Dichter dafür, dass sie die ‚griechischen Spuren‘ (sc. die ‚Fußstapfen der Griechen‘) zu verlassen gewagt haben (Hor. ars 285–287: *nil intemptatum nostri liquere poetae / nec minimum meruere decus vestigia Graeca / ausi deserere*).[236] Der hier zentrale Aspekt der Imitatio (*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*) wird ferner durch den wörtlichen Anklang des *versate diu*[*urna*] unmittelbar mit der zuvor behandelten Inventio verknüpft (Hor. ars 38–40: *sumite materiam vestris, qui scribitis,*

Plautus aus, und die nahm unser Dichter sich / Für seine ‚Brüder‘, übertragen Wort für Wort. / Dies Stück nun wollen wir euch neu aufführen: prüft, / Ob ihr ein Plagiat seht oder eine Szene / Nur nachgeholt, die achtlos übergangen war.“

232 Vogt-Spira 1999, S. 35.

233 Vgl. Vogt-Spira 1999, S. 32–36; Vogt-Spira 2000a, S. 691–697. Vielleicht unterschätzt indes Vogt-Spira die kritische Subtilität von Terenz, der, worauf Theisohn 2009, S. 73–78, in einer ingeniösen Interpretation aufmerksam gemacht hat, gerade diejenige Szene übersetzt, in der es um den Diebstahl einer jungen Sklavin geht, die eigentlich eine Freie war, und so vielleicht darauf hinweist, dass auch Plautus das Stück, das zuvor frei war, als Sklavin geraubt hat. Letztlich würden, und das ist der besondere Clou der (von mir verkürzt wiedergegebenen) Deutung Theisohns, die Literaten, die wie Terenz oft (freigelassene) Sklaven waren, die Ordnung subvertieren.

234 In der bekannten ‚autologischen‘ Manier seiner *Ars poetica* ironisiert Horaz die Aneignungsbedingung der Nichtwörtlichkeit beim Übersetzen dadurch, dass er zwar das Terenz’sche *verbum de verbo* durch Ciceros *non verbum pro verbo* substituiert, dabei aber nichts anders tut, als beider Wortlaut *wörtlich* aufzugreifen (*nec verbo verbum*). Der Wortlaut ist also gleich doppelt nicht sein Eigentum.

235 Vgl. zum Kontext der Passage Brink 1971, S. 295–309, zu den *exemplaria Graeca* bes. S. 305 f.; zur Adressatenorientierung Ferriss-Hill 2019, S. 121 f.

236 Vgl. zum Kontext der Passage Brink 1971, S. 318–325, zu den *vestigia Graeca* bes. S. 319.

aequam / viribus et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant umeri);[237] Inventio und Imitatio dienen dem gleichen Ziel origineller Wi(e)derdichtung. Gleichwohl stellt sich beim Verlassen der ‚griechischen Spuren' wieder die negative Konnotation des dreisten Wagnisses (siehe *ausi*) ein, die mit der mangelnden artifiziellen Regulierung zu tun hat (siehe Hor. ars 291: *limae labor et mora*). Die Quintessenz dieser Argumentation lautet: Aemulatio kann nur dann volles Lob verdienen, wenn sie auf der Basis vollendeter Artifizialität erfolgt. Erst nachdem die Römer die poetische *ars* gemeistert hatten, konnten sie hoffen, die Griechen zu übertreffen.

Die Bedingung, nicht als *fidus interpres* ‚Wort für Wort' zu übersetzen, wird in den Kommentaren paraphrasiert.[238] Die ciceronianische Alternative, dem ‚Sinn' (*sensus*) nach zu übersetzen, wird in den *Phi-Scholia* ausdrücklich genannt: ‚Du wirst dich, oh Dichter, wenn du etwas übersetzt, nicht darum bemühen, die Wörter zu bewahren, sondern den Sinn.'[239] Die *Glosae Turicenses* beziehen das Verbot wörtlichen Übersetzens auf den vom Folgevers vorgezogenen Imitator eines anderen, der sich darum bemühe, für ein Wort dessen, den er nachahmt, ein anderes (übersetztes) Wort in gleicher Bedeutung zu setzen, was ‚schwierig genug' (*satis difficile*) sei, weil keine Sprache angemessen in eine andere übersetzt werden könne, wenn das Wort bewahrt wird.[240] Diese Erklärung wird folgerichtig verknüpft mit der nächsten Bedingung, als Imitator nicht in die Klemme zu geraten (Hor. ars 134): Wenn der Imitator sich vornehme, den Imitierten Wort für Wort zu übersetzen, komme er in einen ‚engen, das heißt schwierigen Ort', aus dem herauszutreten ihn die eigene Absicht, Wort für Wort zu übersetzen, hindere. Deshalb soll man sich als Imitator gar nicht erst vornehmen, das Muster Wort für Wort zu übersetzen.[241] Der *Materia-Kommentar* schließlich bezieht die Absage an das wörtliche Übersetzen dezidiert auf das ‚Übertragen' einer Materia: ‚Wenn jemand irgendeine Materia aus einer

237 Vgl. auch Ferriss-Hill 2019, S. 121.

238 Ps.-Acro 133, S. 331, 17–20: *Idest noli curare singula uerba interpretari, ne facias poema tuum uile. Interdum enim inueniuntur, quae in Latinitatem conuerti non possunt.* Die lexikalische Begründung für die Bedingung, nicht wörtlich zu übersetzen – dass sich manche Wörter nicht ins Lateinische übersetzen lassen –, geht am Prinzip des Wi(e)derdichtens vorbei. Siehe ebenso Materia-Glose in poet. Horat. 133,3, S. 354.

239 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 133, S. 433: *Non curabis in transferendo aliquid, o poeta, verba servare, sed sensum.* Siehe auch Materia-Glose in poet. Horat. 133,7, S. 354.

240 Glosae Turic. in poet. Horat. 133,1 f., S. 257: *VERBUM VERBO REDDITUR, dum quis IMITATOR alicuius pro verbo, quod ille posuit, ponit aliud in eadem significatione, quod satis difficile est. nulla enim lingua commode potest transferri in aliam, si illud servetur.*

241 Glosae Turic. in poet. Horat. 133,3–5, S. 257: *et quare non sit curandum, subiungit: quia tunc NEC DESILIES IMITATOR IN ARTUM, id est in aliquem locum difficilem, UNDE VETET et cetera. non praecipit, ut nusquam VERBUM VERBO reddatur, sed ut poeta hoc nullo modo intendat. LEX est OPERIS, ut, si VERBUM VERBO reddere intendit, hoc per omnia sequatur, PUDOR est, ut ab incepto desistat.*

> Sprache in eine andere übertragen haben wollen wird, will Horaz nicht, dass Wort für Wort wiedergegeben wird.‘[242] Auch für die Kommentare bildet das Übersetzen einen Teil des Gesamtkonzepts ‚Wiederdichten‘.

Drittens darf man sich als Imitator nicht in zu große Abhängigkeit vom nachgeahmten Muster begeben, aus der man sich entweder aus Zurückhaltung oder aus Rücksicht auf das ‚Gesetz des Werks‘ nicht zu befreien wagt (*nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*); positiv formuliert, muss man als Imitator die Scheu vor der Größe des Vorbilds überwinden und gegen das ‚Gesetz des Werks‘ verstoßen. Im Gegensatz zum ‚offenen Kreis‘ (*patulum orbem*) des (allzu) Gemeinen, in dem man gemäß erster Bedingung nicht verharren darf, droht bei der Imitatio die Gefahr, ‚in die Enge‘ (*in artum*) zu geraten, wenn man sich ‚verschämt‘ (siehe *pudor*), also wohl zu eng an einem Muster orientiert.[243] Ausdrücklich wird die Imitatio als Praxis angesprochen, die sich mit der Poetik selbst im Widerstreit befindet. Wie der Begriff ‚Gesetz des Werks‘ (*operis lex*) verdeutlicht, darf Imitatio nicht bei den Regeln der Kunst der Stoffbearbeitung stehenbleiben, die hier – die pervasive juristische Metaphorik[244] fortschreibend – zur *lex* verschärft erscheinen. „Use of a *traditional* theme must be *original*“, resümiert Brink treffend.[245] Tatsächlich kann man die dritte Bedingung als entschiedene Absage an eine Verabsolutierung des Prinzips der Artifizialität deuten. Imitative Praxis, die sich an technische Regeln hielte, wäre gescheitert. Um poetische Eigentumsrechte am ‚gemeinen‘ Stoff geltend machen zu können, ist der Drang zum Wettstreit mit dem Vorbild nötig. Die Poetik des Horaz schreibt die Überschreitung nicht nur der Zurückhaltung im Umgang mit den ‚Alten‘, sondern auch ihrer eigenen Kunstregeln vor.

> Ps.-Acro bringt auf den Punkt, was der Kern der dritten Bedingung ist: Man soll sich bei der Imitatio oder Aemulatio nicht so sehr (an die Vorlage) binden, dass man sich scheut, (die Vorlage) weit zu überschreiten, zumal die *lex operis*, verstanden als Einheitsgebot, vorschreibt, das Angefangene bis zum Ende durchzuhalten.[246] Der *Materia-Kommentar* erkennt auch beim ‚nicht als Imitator in die Enge hinabspringen‘ (*nec desilies imitator in artum*) eine (über das im Folgenden Zitierte hinaus ausgeführte) Wegmetapher, die auf den *fidus interpres* bezogen sei: ‚Die Rede ist von

242 Materia-Glose in poet. Horat. 133,2, S. 354: *Si quis uoluerit aliquam materiam de aliqua lingua in aliam transferre, nolit uerbum reddere de uerbo.*

243 Vgl. Brink 1971, S. 211.

244 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 183–189.

245 Brink 1971, S. 211.

246 Ps.-Acro 135, S. 331, 27–332,2: *Idest nec ita te imitatione siue emulatione obstringas, ut procedere uel progredi longius erubescas. Nam pudor uetat nos a maioribus incipere et in exiguum desinere, quia pudendum est inchoata deserere.* Ähnlich die *Scholia Vindobonensia*, die sonst den Imitator mit dem Übersetzer des vorigen Verses zusammenbringen; siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 135, S. 14,24 und 36–38. *Lex operis* als Einheitsgebot begegnet auch in den Glosae Turic. in poet. Horat. 133,5, S. 257.

einem, der einem anderen nachfolgt und sich dabei vorgenommen hat, seinen Fuß überall dorthin zu setzen, wo der Vorgänger den seinen gesetzt hat.‘[247] Eng sind die Fußspuren des Vorgängers.

Viertens darf man nicht so beginnen wie einst der ‚kyklische Schreiber‘, der im ersten Vers seiner Dichtung mit dem Schicksal des Priamus und dem berühmten Krieg mehr versprochen hat, als er im Verlauf seines Werks halten konnte (*nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: / ‚fortunam Priami cantabo et nobile bellum.‘ / quid dignum tanto feret hic promissor hiatu? / parturient montes, nascetur ridiculus mus*). Brink argumentiert dafür, dass *scriptor cyclicus* auf den Autor eines hier wohl mit seinem ersten Vers (auf Latein) zitierten Werks aus dem epischen Zyklus verweist,[248] einem Zyklus frühgriechischer Epen außerhalb der *Ilias* und *Odyssee* Homers, die größtenteils nicht überliefert sind.[249] Auf den ersten Blick hat die vierte Bedingung nichts mit den bisherigen Bedingungen der Agonalität und Aemulatio gemein; sie scheint vielmehr nur die Einheits- bzw. Äquivalenzforderung des Anfangs zu erneuern: Der ‚erhabene‘ Anfang muss vom ‚gewichtigen‘ Mittelteil gedeckt sein, um der geburtsmetaphorischen[250] Verspottung durch Horaz zu entgehen. Doch dahinter steckt mehr als ein lauer Aufguss eines bekannten Präzepts. Was Horaz eigentlich meint, wird deutlich, wenn man zurückdenkt an das Votum für das diffizile *proprie communia dicere* (Hor. ars 128), worauf die konkrete Empfehlung folgt: ‚Und richtiger leitest du ein Troja-Gedicht in Handlungsabschnitte ab, als dass du Unbekanntes und Ungesagtes als Erster hervorbringst und bekannt gibst‘ (Hor. ars 128–130: *tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus / quam si proferres ignota indictaque primus*). Der Ausgangspunkt war das (dramatische) Wiedererzählen der homerischen *Ilias*. Und in der Tat: Was könnte schwieriger sein als diesen Stoff, den der im augusteischen Rom als größter Dichter geltende Homer in höchster Meisterschaft zum besten griechischen Epos gestaltet hat,[251] noch einmal neu und womöglich besser zu fassen? Die Autoren des epischen Zyklus haben sich, soweit man (vor allem aus Testimonien) weiß, diesem Anspruch gerade verweigert und ihre Geschichten, die überwiegend den Troja-Stoff der *Ilias* auserzählen, im Stil Homers ohne eigenen Originalitätswillen mehr zusammengestückelt als wi(e)dergedichtet.[252] Bei der vierten Bedingung geht es also nur an der Oberfläche um die Einheit des Werks. Wichtiger ist Horaz’ Kritik am *scriptor cyclicus*, der die *Ilias* als Vorbild aufruft – der Vers *fortunam Priami cantabo et nobile bellum* referiert

247 Materia-Glose in poet. Horat. 134,3, S. 354: *Tractum est ab aliquo alium insequente, qui proposuerat ponere pedem suum ubicumque precedens posuit suum.*

248 Brink 1971, S. 213 f.

249 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 3, Sp. 1154–1156.

250 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 117 f.

251 Zur Wertung Homers, vor allem im Vergleich zu Vergil, vgl. Vogt-Spira 1994, bes. S. 10 f.; W. Suerbaum 2012.

252 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 3, Sp. 1155 f.

wohl doch weniger auf ein tatsächliches zyklisches Epos als vielmehr auf den Inhalt des Gestaltungsmusters für den ganzen epischen Zyklus, eben die Kernhandlung der *Ilias*. Die Quintessenz der vierten Bedingung würde dann lauten: Man darf es nicht so machen wie die von ihrem Muster abhängigen, ohne Erneuerungs- oder gar Überbietungsanspruch ‚schreibenden' (nicht dichtenden!) Nachahmer Homers. Das vorausgeschickte Versprechen (siehe *promissor*) heißt ‚Erwarte Homer!', doch herauskommt, verglichen mit diesem Gebirge, bloß eine Maus von unoriginellem Imitat.[253]

> Die vierte Bedingung ist von den Kommentaren nicht vertiefend erklärt worden; die Basis-Erläuterung lautet, Horaz schreibe vor, nicht wie der *scriptor cyclicus* ‚groß' anzufangen und ‚klein' oder gar ‚winzig' zu enden, sondern die eigene Dichtung nach und nach zur vollen Größe zu entfalten; der *scriptor cyclicus* wird entweder etymologisierend als ‚Umkreiser' gedeutet, der zu viele Umwege (*circumitiones*) bei der Bearbeitung einer Materia macht, weil er sie nicht zu variieren weiß, oder als Referenz auf den Eigennamen eines tatsächlichen Autors verstanden, der dann Antimachus oder Callimachus sein soll.[254] Der ‚gute Poet' soll kein Nachahmer des länglichen ‚Umkreisers' sein, sondern sich um Kürze bemühen, um die Lesenden nicht zu beschweren.[255] Die im Folgenden besprochenen Verse der *Ars poetica* werden in den Kommentaren zumeist ohne bemerkenswerte Weiterführungen paraphrasiert, was ich nicht mehr nachweise.

Meine Deutung der vierten Bedingung lässt sich im nächsten Abschnitt bestätigen,[256] wenn Horaz abermals am Beispiel Homers ausführt, wie man es richtiger macht:

253 Im 12. Jahrhundert wird Alanus ab Insulis mithilfe der vierten Bedingung Ennius kritisieren, siehe Alan. Acl. 1,165 f.: *Illic pannoso plebescit carmine noster / Ennius et Priami fortunas intonat.* Derartige – zumal literaturkritische – Reflexe der (horazischen) Poetik in der poetischen Praxis des Mittelalters verdeutlichen, warum für Kelly 1991, S. 63, die Meisterwerke eines Alanus, Bernardus Silvestris oder Johannes von Hauvilla gleichsam die ‚Königsklasse' der ‚Arts of poetry and prose' bilden.

254 Ps.-Acro 136–137, S. 332,5–12: *Aliud praeceptum, et hoc est, quod praecipit: noli a grandibus et ab elatis uerbis incipere. Nam omnis poeta debet paulatim crescere.* […] *Cyclicus poeta est, qui ordinem uariare nescit, uel qui carmina sua circumfert quasi circumforanus; aut nomen proprium est Cyclicus et significat Antimachum poetam.* Ähnlich: Phi-Schol. in Horat. artem poet. 136, S. 433,7–12; Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. 137 [recte 136], S. 465,26–466,6; Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 136, S. 14,39–15,13; Glosae Turic. in poet. Horat. 136, S. 257; Materia-Glose in poet. Horat. 136, S. 354.

255 Phi-Schol. in Horat. artem poet. 136, S. 433,12–14: *Admonet ergo poetam bonum, ut non sit eius imitator, sed brevitati studens non fiat oneri lectoribus.*

256 Vgl. dagegen die Deutung von Ferriss-Hill 2019, S. 119, wonach Horaz deutlich mache, „that it is foolish to undertake a well-worn subject (the Trojan war) and one that has been attempted and executed with great success and fame, both in the past (Homer) and very recently (Virgil)." Horaz scheint im Gegenteil zu sagen, dass man sich an eben diesen gelungenen Versuchen abarbeiten muss, wenn man denn ein Eigentumsrecht am bekannten Stoff (etwa Troja) erwerben will.

quanto rectius hic, qui nil molitur inepte: 140
‚dic mihi, Musa, virum, captae post tempora Troiae
qui mores hominum multorum vidit et urbes.‘
non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat,
Antiphaten Scyllamque et cum Cyclope Charybdin. 145
nec reditum Diomedis ab interitu Meleagri
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo;
semper ad eventum festinat et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae
desperat tractata nitescere posse relinquit 150
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
primo ne medium, medio ne discrepit imum.
(Hor. ars 140–152)

Wie viel richtiger doch er, der nichts ungeschickt in Bewegung setzt:
„Nenne mir, Muse, den Mann, der nach der Zeit der Erstürmung
Trojas die Sitten und Städte von zahlreichen Menschen gesehn hat.“
Er zielt nicht darauf ab, Rauch nach dem Glanz, sondern nach dem Rauch Licht zu geben, um danach spektakuläre Wunder an den Tag zu bringen: Antiphates, die Skylla und mit dem Kyklopen Charybdis. Er beginnt die Heimkehr des Diomedes nicht mit dem Untergang Meleagers und nicht den Trojanischen Krieg mit dem Zwillingsei; ständig eilt er auf das Endziel zu, reißt den Hörer nicht anders mitten ins Geschehen hinein, als wäre es diesem bekannt, lässt das weg, von dem er nicht hofft, es könne brillant werden, wenn er es behandelt, und bietet Fiktives so, vermischt so Falsches mit Wahrem, dass die Mitte nicht mit dem Anfang und dass das Ende nicht mit der Mitte im Widerspruch steht.[257]

Die Parallelität dieses Abschnitts mit dem Plädoyer für das Wiederdichten wird über das wiederholte *rectius* betont (siehe *quanto rectius* hier und Hor. ars 128 f.: *tuque / rectius Iliacum carmen deducis in actus*). Aufgrund dieser Wiederholung kann man bereits vermuten: Für Horaz scheint Homer der Wiedererzähler schlechthin zu sein, an dem sich angehende Dichter orientieren sollen. Denn Homer sieht sich, so könnte man inferieren, nach dem Dichten der *Ilias* und den dort erzählten Ereignissen (*captae post tempora Troiae*) grundsätzlich vor dasselbe (horazische Originalitäts-)Problem gestellt wie der ‚kyklische Schreiber‘, nämlich das vorgängige (in Homers Fall: eigene) Werk übertreffen zu müssen, wenn eine bereits aus diesem Vorgängerwerk oder einfach der *fama* bekannte Thematik bzw. Figur wie Odysseus erneut Stoffgrundlage einer Dichtung sein soll. Und Homer macht es besser, richtiger als der von ihm abhängige *scriptor cyclicus*, indem er nicht das Ganze (das *nobile bellum* der Trojageschichte) erzählt, sondern einen einzelnen Erzählstrang, eine einzelne Figur – Odysseus – auswählt (den *virum* [...] *qui mores hominum multorum vidit et urbes*) und in Bewegung setzt (*molitur*); die beiden Homer

257 Hor. ars 140–152 (Übers. Holzberg 2018, S. 623).

in den Mund gelegten Verse sind eine lateinische Paraphrase der ersten drei Verse der *Odyssee*.[258] Damit bestätigt sich die oben herausgearbeitete Deutung des *scriptor cyclicus* im Horizont der Aemulatio: Einen bekannten Stoff soll man in einer Weise wiedererzählen, wie Homer die *Odyssee* aus der *Ilias* herausgesponnen hat – nicht wie die Autoren des epischen Zyklus ihre Machwerke aus der *Ilias*.

Das weitere Lob der homerischen Verfahren ist zugleich eine Revue der Verfahren innovativ-origineller Stoffbearbeitung. Vier lassen sich unterscheiden: (1) Während der ‚kyklische Schreiber' klaren „Glanz" (*fulgor*), die *fortuna Priami* und das *bellum nobile* (Hor. ars 137), verspricht, aber dann „Rauch" (*fumus*), eine gegenüber der versprochenen epischen Geschichte zur Winzigkeit verkleinerte, auch verunklarte oder verdunkelte Narration, folgen lässt, sinnt Homer darauf, „nach dem Rauch Licht zu geben" (*ex fumo dare lucem*) und „spektakuläre Wunder" (*speciosa miracula*), also auf den bescheidenen, noch nicht alles Folgende offenlegenden Anfang eine erzählerische Erleuchtungs- und Großtat zu vollbringen sowie besonders eindrückliche Szenen mit ‚Monstren' (Antiphates, Skylla, Zyklop, Charybdis) zu schildern.[259] Neben der Bescheidenheit und Kleinheit des Anfangs, die den folgenden Glanz verbirgt, ist auch die Semiotik erzählerischer Disposition wichtig, auf die Brink hingewiesen hat: ‚Rauch' referiert als Zeichen auf ‚Feuer(-Glanz)', während umgekehrt ‚(Feuer-)Glanz' kein bekanntes Zeichen für Rauch darstellt.[260] Außerdem verbirgt der anfängliche Glanz nichts, das Thema, die *fortuna Priami* und das *bellum nobile*, wird umstandslos expliziert, während die gute Dichtung Horaz zufolge mit einer gewissen Zurückhaltung zunächst einen namenlosen Mann (*virum*) einführt und die Aufdeckung seiner Geschichte nach der Erstürmung Trojas von der Muse erbittet. Man kann schließlich eine Verbindung zum *purpureus pannus*, der Einlegung einer ‚idyllischen' Szene nach erhaben-epischem Beginn (Hor. ars 14–19), ziehen,[261] weil hier der ‚erhabene Anfang' durch das Folgende ebenfalls verkleinert wird. Dabei gilt, dass die Verfahrensregeln zur Erzählordnung und zur Äquivalenz der Teile grundsätzlich funktional auf die Konzeption des Wiederdichtens zu beziehen sind – die bestimmende Kategorie heißt immer noch *famam sequi*. (2) Homer beginnt nicht wie der ‚kyklische Schreiber' *ab ovo* bei den mitunter eine Generation zurückliegenden Ursprüngen handlungsauslösender Konflikte (etwa der ‚Doppel-Ei'-Schwangerschaft Ledas, der Mutter Helenas),[262] sondern erzählt stets direkt und ohne langes Vorgeplänkel die wichtigen Ereignisse der Geschichte (*semper ad eventum festinat*). Dabei nimmt er in Kauf, die Rezipierenden zu überfordern, wenn

258 Vgl. Brink 1971, S. 217.
259 Vgl. Brink 1971, S. 219.
260 Vgl. Brink 1971, S. 218.
261 Vgl. Quadlbauer 1980, S. 3 Anm. 9.
262 Dazu sowie zur nicht mehr sicher rekonstruierbaren Anspielung auf die Diomedes-Geschichte vgl. Brink 1971, S. 219–221.

er sie im *ordo artificialis* ohne Einleitung ‚mitten in die Dinge' führt, die er als bekannt voraussetzt (*in medias res / non secus ac notas auditorem rapit*). Das homerische ‚Wiedererzählen' beruht demnach darauf, den vorhandenen Erzählstoff auf zentrale Ereignisse zusammenzustreichen; seine zentralen Prinzipien sind zupackende Auswahl des Relevanten und prägnante Kürze.

An dieser Stelle ist noch einmal vertiefend auf die Unterscheidung von *ordo artificialis* und *ordo naturalis* in den Kommentaren einzugehen, die sich aus dem Zusammenhang von Inventio, Dispositio und Electio herleiten ließ, den Horaz in den Versen 40–45 der *Ars poetica* hergestellt hatte. Die These, die oben bereits herausgearbeitet worden ist, dass die Änderung des *ordo*, den ein berühmter Vorgänger verwendet hat, in der Regel Teil einer übergeordneten imitativen oder aemulativen Absicht ist, die das eigene Dichten im Agon mit früheren Dichtern konstituiert, lässt sich dabei weiter stützen. Zunächst kann festgehalten werden, dass die *in medias res*- oder Hysteron protern-Technik der *Ilias* und *Odyssee*, die schon Aristoteles in der *Poetik* analysiert hatte,[263] bei den Römern als *mos Homericus* gilt.[264] Diese ‚homerische Praxis' weist eine hohe Affinität zum *ordo artificialis* auf, wie umgekehrt das *ab ovo*-Erzählen mit dem *ordo naturalis* vergleichbar erscheint, was in den späteren Horaz-Kommentaren ausbuchstabiert wird: Die *Scholia Vindobonensia* führen den *ordo naturalis* vs. *artificialis* mit dem Erzählen *ab ovo* vs. *in medias res* zusammen;[265] die *Glosae Turicenses* und der *Materia-Kommentar* übernehmen die begriffliche Ineinssetzung.[266] Dadurch wird die Unterscheidung zwischen *ordo artificialis* und *ordo naturalis* direkt mit dem meisterhaften Wiederdichten Homers und einem ausdrücklichen Plädoyer für den *ordo artificialis* verbunden.

263 Aristot. poet. 8 und 23.

264 Siehe Cic. Att. 1,16,1: *Quaeris ex me, quid acciderit de iudicio, quod tam praeter opinionem omnium factum sit, et simul vis scire, quo modo ego minus, quam soleam, proeliatus sim. respondebo tibi ὕστερον πρότερον Ὁμηριχῶς.* Vgl. Quadlbauer 1982, Anm. 16 auf S. 127 f. Siehe auch Quint. inst. 7,10,11: *illa enim est potentissima quaeque vere dicitur oeconomica totius causae dispositio, quae nullo modo constitui nisi velut in re praesente potest: ubi adsumendi prooemium, ubi ommittendum: ubi utendum expositione continua, ubi partita: ubi ab initiis incipiendum, ubi more Homerico a mediis vel ultimis.*

265 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 45, S. 5,3–9: *nam sententia talis est: quicunque promittit se facturum bonum carmen et lucidum habere ordinem, amet artificialem ordinem et spernat naturalem. omnis ordo aut naturalis aut artificialis est. naturalis ordo est, si quis narret rem ordine quo gesta est; artificialis ordo est, si quis non incipit a principio rei gestae, sed a medio, ut Virgilius in Aeneide quaedam in futuro dicenda anticipat et quaedam in praesenti dicenda in posterum differt.*

266 Glosae Turic. in poet. Horat. 38,9, S. 250: *artificialis est, qui rapit auditorem in medias res ut in Virgilio, Terentio.* Materia-Glose in poet. Horat. 42,1–5, S. 343 f.: ORDINIS. *Primum de ordine, deinde exequitur de facundia.* [2]*Et <quo modo fiat lucidus ordo ostendit>.* [3]*<Nota duos esse ordines narrandi: alter naturalis, alter artificialis dicitur>.* [4]*<Naturalis> ordo est quando res eo ordine quo gesta est narratur, et seruit historiographis.* [5]*Artificialis est qui in quodam artificio consistit et rapit auditorem in mediam materiam, et seruit poetis ut Uirgilio et Terentio et aliis.*

(3) Ähnlich wie das zweite bezieht sich auch das dritte Verfahren auf den Ausschluss ungeeigneter Teile des Stoffganzen; Brink notiert die Nähe dieses Verfahrens zur Wahl des richtigen Stoffs, von der abhängt, ob Dispositio und Elocutio gelingen (Hor. ars 40 f.).[267] Während das zweite Verfahren als dominant autologische Technik zum Umgang mit der Materia ausgewiesen wird, liefert das dritte Verfahren, positiv umformuliert, die Funktionalisierung des Auswahlprinzips nach: Ausgewählt werden sollen nur diejenigen Teile, die als bearbeitete (*tractata*) zu glänzen vermögen (*et quae / desperat tractata nitescere posse relinquit*). Hier geht es wie beim ersten Verfahren um wirkungsästhetische Überlegungen, deren Zweck der Erfolg beim Publikum – im potenziellen Agon um dessen Gunst – ist. „Homer here becomes a sophisticated, Horatian poet" – und zwar einer, der das *communia proprie dicere* meisterhaft beherrscht. (4) Das letzte homerisch-horazische Verfahren des Wiedererzählens beschließt den Abschnitt zur Frage, unter welchen Bedingungen man sich ein im öffentlichen Besitz befindliches Erzählgut privatrechtlich aneignen kann, indem es den Bogen zurück zur ersten Inventio-Option, dem *sibi convenientia fingere* (Hor. ars 119; siehe Hor. ars 125–127), schlägt:[268] Homer fingiere (wörtlich: lüge) und vermische Falsches mit Wahrem so, „dass die Mitte nicht mit dem Anfang und dass das Ende nicht mit der Mitte im Widerspruch steht" (*atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discreptet imum*). Auch wenn der Aspekt der Einheit stark gemacht und das Alte und Bekannte (das ‚historisch' Wahre) mit dem Neuen und Unbekannten (dem ‚fingiert' Gelogenen) fugenlos ‚vermischt' (siehe *remiscet*) wird,[269] sollte nicht aus dem Blick geraten, dass die homerische Fiktion Teil einer Meisterleistung im *famam sequi*, im Wiedererzählen ist (siehe *remiscet*). Tatsächlich macht Homer beides, reskribieren und fingieren,[270] aber er macht beides im konzeptionellen Rahmen der ersten, schwierigeren Option, über einen bekannten Stoff bzw. eine bereits eingeführte Figur (Odysseus) noch einmal auf eigene Weise zu dichten.

Das Wiederdichten und Wiedererzählen von *communia* ist schwieriger als das Erdichten und Erfinden von *ignota*. Denn die erste Option macht es dem Dichter schwerer, seine eigene Originalität in den bekannten und allgemein verfügbaren oder von einem anderen bereits originell traktierten Stoff einzuprägen. Gerade weil sie schwieriger ist, empfiehlt Horaz die erste Option – technische Entscheidungen der Stofffindung erfolgen zweckgebunden im Hinblick auf den dichterischen Agon mit anderen, der soziales Ansehen bringen soll. Vier Bedingungen müssen erfüllt sein, um das Eigentumsrecht an einer im öffentlichen Besitz befindlichen Materia zu erhalten: Der Dichter muss erstens das Bekannte und Gewöhnliche zurücklassen, zweitens ‚untreu' und jenseits des Wortlauts übersetzen, drittens bei der Imitatio das Muster zu übertreffen suchen und dafür

267 Vgl. Brink 1971, S. 222 f.
268 Vgl. Brink 1971, S. 223.
269 Vgl. Brink 1971, S. 223 f.
270 So Brink 1971, S. 223: „Homer is credited with both."

die Kunstregeln außeracht lassen, viertens ein Muster der Nachahmung wählen, dem er gewachsen ist. Das ultimative Muster bietet Homer, dessen vier Verfahren des originellen Wiederdichtens und -erzählens Horaz nachdrücklich empfiehlt: Erstens nicht am Anfang alles – und schon gar nicht explizit – vorwegnehmen, sondern mit geschickter Verbergung (und auch vornehmer Zurückhaltung) die Durchführung als Steigerung aufbauen; zweitens aus dem vorliegenden Stoff- und Handlungsgeflecht nur das Relevante auswählen und prägnante Kürze anstreben; drittens nur solche Teile bearbeiten, die zu Glanzstücken werden können; viertens im Rahmen des Wiederdichtens und -erzählens nicht nur Reskribieren, sondern auch Fingieren. Der Abschnitt zur Inventio beruht insgesamt auf der Prämisse, dass nicht nur die Artifizialität der Poetik zur Praxis der Nachahmung (*imitatio*) hin überschritten werden, sondern dass auch die Imitatio selbst als Wettstreit mit Vorgängern und Konkurrenten (*aemulatio*) vollzogen werden muss.

Zu beantworten ist zuletzt noch die Frage, was bleibt, wenn ein Dichter im Agon mit Vorgängern und Konkurrenten eine originelle Bearbeitung hergestellt und somit das Eigentumsrecht an einer Materia erworben haben sollte. Horaz gibt darauf keine direkte Antwort, aber klar scheint zunächst, dass der eigene Name fest mit der angeeigneten Materia verknüpft wird. Denn von einer Materia in Privatbesitz lässt sich nur dann sinnvoll sprechen, wenn sie als solche auch kenntlich gemacht wird. In der Anzeige des Privatbesitzes läge demnach der Sinn der Signatur. Der Zweck des Wi(e)derdichtens insgesamt dürfte schließlich darin bestehen, den Zuwachs an sozialem Ansehen, den ein Dichter durch seine qua Agon originelle Materia-Bearbeitung hat gewinnen können, auf Dauer zu stellen, das heißt, in Ruhm zu verwandeln. Dass dies – „wide and lasting fame“[271] – überhaupt der Zweck des Dichtens ist, expliziert Horaz in einem anderen Kontext (und zwar der bestenfalls sowohl am Nutzen als auch an der Unterhaltung orientierten Intention des Dichters, Hor. ars 333 f.), wenn er das ideale Buch, das alle Teile des (teils am Nutzen, teils an der Unterhaltung interessierten) Publikums zufriedenstellt und so ‚das Meer überquert‘, also breit rezipiert wird, dem Buchhändler klingende Münze und dem berühmten Dichter ein Richtung Ewigkeit verlängertes Leben – unsterblichen Ruhm – einbringen sieht.[272] Wi(e)derdichten ist zwar schwierig, doch Wi(e)derdichten macht berühmt, und deshalb wi(e)derdichten Dichter.

Diese von Horaz anspruchsvoll formulierte Konzeption des Wi(e)derdichtens prägt die europäische Poetik der Vormoderne, sie wird von den Horaz-Kommentatoren ausgefaltet und verfeinert, von den Horaz-Imitatoren aufgegriffen, modifiziert und überboten, sie wird aber auch zum Fundament der Paraphrase-Übungen in der Grammatik,

271 Brink 1971, S. 358 (zu Hor. ars 345).

272 Hor. ars 343–346: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo. / hic meret aera liber Sosiis, hic et mare transit / et longum noto scriptori prorogat aevum.* Vgl. die pointierte Zusammenfassung von Brink 1971, S. 358 (zu Hor. ars 345): „[T]he publishers or booksellers get the cash, writers the fame […].“

worauf im übernächsten Kapitel näher einzugehen ist. Zunächst aber soll ihre in der Poetik der Spätantike am Beispiel Vergils, des größten Homer-Imitators, durchgeführte Vereinigung mit den antiken Analysekategorien der Imitatio-Philologie nachvollzogen werden.

2.3 Vergils Poetologie des Wi(e)derdichtens im Dialog. Die *Saturnalia* des Macrobius

Die von einem Gastmahl anlässlich des titelgebenden Festes berichtenden *Saturnalia* (um 430) des Macrobius sind ein Werk der Buntschriftstellerei und zeichnen sich entsprechend durch die *varietas* ihrer Themen aus. Zusammengehalten wird die thematische Vielfalt durch die Figur des wichtigsten römischen Dichters, Vergil,[273] um den herum Macrobius im fünften und sechsten Buch eine detaillierte Poetik origineller Imitatio entwirft, die u.a. von Kelly und Vogt-Spira rekonstruiert worden ist.[274] Während Macrobius sich zur Reflexion seines eigenen kompilatorisch-plagiatorischen Schreibverfahrens das Bienengleichnis von Seneca borgt,[275] werden Vergils Verfahren der Homer-Imitatio im Fachgespräch der Gesprächsteilnehmer mithilfe philologischer Begriffe präzise analysiert. Dass die *Aeneis* eine meisterhafte Imitatio der beiden Epen Homers bietet, das wusste bereits die antike Kommentartradition.[276] Macrobius hat seine Gesprächsteilnehmer, darunter den berühmten Vergil-Kommentator Servius, dessen Kommentar allerdings nicht in die *Saturnalia* eingeflossen ist,[277] jene Grundthese vormoderner Vergil-Philologie methodisch ausfalten lassen.[278] Bei der Synopse der Entlehnungen Vergils aus Homer (Macr. sat. 5,2–16) werden mehrere Kategorien unterschieden. Zunächst werden allgemein und ohne Wertung Vergils Entlehnungen in den einzelnen Büchern der *Aeneis* verzeichnet (Macr. sat. 5,3–10), anschließend diejenigen

273 Vgl. Vogt-Spira 2012, S. 161.

274 Vgl. Kelly 1999, S. 36–78; Vogt-Spira 2012.

275 Siehe Macr. sat., praef. 3–4, mit Sen. epist. 84,2–4. Zu Senecas Bienengleichnis vgl. von Stackelberg 1956, S. 275–277; Gnilka 1984, S. 118–121; De Rentiis 1998a, S. 33–39; zu Senecas Bienengleichnis bei Macrobius vgl. De Rentiis 1998a, S. 39–44; M. Lausberg 1991.

276 Die *Vita Suetoniana-Donatiana* nennt die *Aeneis quasi amborum Homeri carminum instar* (VSD 21, Z. 80f., S. 220). Siehe auch Serv. Aen., accessus, Bd. 1, S. 4,10f.: *intentio Vergili haec est, Homerum imitari et Augustum laudare a parentibus.*

277 Vgl. Kaster 2011, S. xxxii.

278 Siehe Macr. sat. 5,2–16. Prägnant z.B. Macr. sat. 5,2,13: ‚*quid quod omne opus Vergilianum velut de quodam Homerici operis speculo formatum est?* […].‘ Macr. sat. 5,3,16: *hic* [sc. Vergil] *opportune in opus suum quae prior vates dixerat transferendo fecit ut sua esse credantur.* Macr. sat. 5,13,33: *haec autem ratio fuit non aequandi omnia quae ab auctore transcripsit, quod in omni operis sui parte alicuius Homerici loci imitationem volebat inserere, nec tamen humanis viribus illam divinitatem ubique poterat aequare* […].

Transfers, bei denen Vergil Homer übertroffen habe (Macr. sat. 5,11), dann die Stellen, an denen beide Dichter eine äquivalente literarische Güte erreichen (Macr. sat. 5,12), außerdem die Übernahmen, in denen Vergil das Niveau von Homer unterboten habe (Macr. sat. 5,13), nicht zuletzt sogar die Fehler Homers, die Vergil sich zur Perfektion seiner Imitatio angeeignet habe (Macr. sat. 5,14). Im sechsten Buch werden dann Vergils Übernahmen von lateinischen Autoren analysiert. Mein Fokus liegt indes nicht auf den Verfahren im Einzelnen, sondern auf der grundsätzlichen Wertung der von Vergil erstrebten und, wie Macrobius nachzuweisen bemüht ist, auch in Vollendung durchgeführten Homer-Imitatio. Macrobius leitet seine Untersuchung mit der rhetorischen Frage ein, was süßer wäre, als zwei ausgezeichnete Dichter *dasselbe* sagen zu hören (*quid enim suavius quam duos praecipuos vates audire idem loquentes?*). Die Frage steht vor dem Hintergrund des noch eingehender zu diskutierenden Diktums (siehe Kap. 3.2), drei Dinge würden für gleichermaßen unmöglich gehalten: Jupiter den Blitz, Herkules seine Keule oder Homer einen Vers zu entreißen.[279] Wiederdichten als Widerdichten gilt als schwierigste Kunstform – und wird deshalb am meisten geschätzt.

Wegweisend hat Curtius darauf aufmerksam gemacht, dass Macrobius' *Saturnalia* eine bedeutende Konzeptionalisierung der Imitatio-Poetik der (Spät-)Antike bieten.[280] Curtius hat außerdem die These aufgestellt, dass der (neu)platonisch denkende und Vergil als Philosophen und Theologen auslegende Macrobius als Erster das „Dichtwerk" für mit dem „Kosmos" vergleichbar erklärt hat.[281] Bei Macrobius finde sich demnach

279 Macr. sat. 5,3,16: *‚perge quaeso', inquit Avienus, ‚omnia quae Homero subtraxit investigare. quid enim suavius quam duos praecipuos vates audire idem loquentes? quia cum tria haec ex aequo impossibilia putentur, vel Iovi fulmen vel Herculi clavam vel versum Homero subtrahere* […].'

280 Vgl. Curtius 1965 [1948], S. 441 f.

281 Curtius 1965 [1948], S. 441; ausführlich S. 441 f.: „Virgil ist Meister in allen Stilarten. Seine Beredsamkeit ist *nunc brevis, nunc copiosa, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens: sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi silvis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irrigua fontibus, pars vasto aperitur mari*. Es besteht also eine große Ähnlichkeit zwischen dem *divinum opus mundi* und dem *poeticum opus*; zwischen dem *deus opifex* und dem *poeta* (V 1, 19 f. und V 2, 1). Im Munde eines heidnischen Neuplatonikers der Spätantike finden wir also zum ersten Mal die ‚kosmische' Auffassung des Dichters, die ihn dem Weltenbaumeister vergleicht. […] Entscheidend ist dabei in unserem Zusammenhang die Vorstellung von einer Analogie des dichterischen Schaffens mit dem Prozeß der Weltentstehung. In diesem Sinne ist für Macrobius und seine Gewährsmänner der Dichter ein höherer Mensch, wesensverwandt der Gottnatur. Etwa hundert Jahre später ist diese Auffassung schon zur Phrase entartet." In einer früheren Studie, mit der er den Grundstein für sein Buch „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter" legen sollte, nennt Curtius noch Ps.-Longin und Philostrat als Urheber der Idee vom ‚dichterischen (in der Phantasie begründeten) Schöpfertum'; erst deren Wiederentdeckung um 1700 habe den ‚modernen' Begriff vom *poeta creator* hervorgebracht. Vgl. Curtius 1938a, S. 41 f. Im Buch weist er dann seine eigene frühere Ansicht zurück, vgl. Curtius 1965 [1948], S. 404; von Longin bleibt aber der ‚Geist' echter Literaturkritik (S. 401–403). Die Deutung, bei Macrobius finde sich erstmals „die ‚kosmische' Auffassung des Dichters, die ihn dem Weltenbaumeister vergleicht", gibt Curtius freilich bereits im gleichen Jahr

nicht nur die „Angleichung des Dichters an den Weltenschöpfer", sondern spreche sich auch „zum erstenmal, wenn auch tastend, de[r] Gedanke[ ] vom schöpferischen Dichtertum aus[ ]".[282] Diese Deutung erstaunt, weil Macrobius Vergil eigentlich attestiert hatte, mit Homer im Agon zu ringen und ihn – auf freilich meisterhaft-originelle Weise – zu imitieren. Das Paradigma des „schöpferischen Dichtertum[s]" impliziert demgegenüber die Freiheit vom vorliegenden Muster und jedenfalls keinen Wettstreit mit der Vorlage. Deshalb soll Curtius' These, die auf einer auch in der neueren Forschung zuweilen begegnenden Überlagerung von Deus artifex und Deus creator beruht, einer kritischen Prüfung unterzogen werden.

Curtius wählt mit dem Weltschöpfer-Simile einen Vergleich aus, wo eigentlich mehrere Vergleiche miteinander verschlungen werden, wie er selbst zugesteht:

> Virgils Dichtung ist durch göttliche Eingebung zustande gekommen. Virgil ahnte nämlich auf geheimnisvolle Weise voraus, daß er allen Lesern zu nützen haben werde. Deshalb mischte er in seinem Werk alle Arten der Eloquenz, und zwar *non mortali, sed divino ingenio*. Dabei folgte er der Allmutter Natur: *non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam hanc praetextuit, velut in musica concordantiam dissonorum* (V 1,18). In dieser interessanten Stelle vermischen sich verschiedene Motive: göttliche Präscienz des Dichters; *Natura mater;* Natur als Vorbild der Techne (Ps. Aristoteles περὶ κόσμου 396b 7); Weben als Symbol und Metapher; Dichtwerk als Musik.[283]

Alle drei einleitend skizzierten poetologischen Paradigmen „vermischen" sich in dieser tatsächlich sehr „interessanten Stelle" (siehe Macr. sat. 5,1,18): Inspiration („göttliche Eingebung"; „göttliche Präscienz"), Natur („*Natura mater*") und Artifizialität („Natur als Vorbild der Techne"; „Weben als Symbol und Metapher"). Dazu kommt das *deus opifex*-Paradigma, das zwar tatsächlich, wie sich zeigen wird, im Gesprächsverlauf herausgehoben wird, aber doch durch die Zusammenstellung mit den drei weiteren Paradigmen keinesfalls alleinsteht.

Weiterhin berücksichtigt Curtius nicht, dass die *Saturnalia* ein literarisches, nicht zuletzt satirisches Werk in platonischer und wohl auch ciceronianischer Tradition sind.[284] Das heißt: So wie kein direkter Weg von der Philosophie des platonischen Sokrates zu Platons eigener Philosophie (oder gar der des historischen Sokrates) führt, lässt sich auch nicht umstandslos vom literarisch gestalteten Redebeitrag eines Dialogteilnehmers der *Saturnalia* auf Macrobius' eigene Position schließen. Vor allem erfordert die Gastmahl-Regie, dass gegensätzliche Positionen in die dialogische Auseinandersetzung geführt werden: So wie z.B. in Ciceros *De natura deorum* ein Akademiker, ein

wie die später zurückgenommene Rückführung auf Ps.-Longin und Philostrat, nämlich in Curtius 1938c, S. 452.

282 Curtius 1965 [1948], S. 404. Vgl. neuerdings Haupt 2013, S. 88.

283 Curtius 1965 [1948], S. 442.

284 Vgl. Kaster 2011, S. xxxvi–xlv.

Epikureer und ein Stoiker über ihre durchaus differenten Positionen streiten, von der Ciceros eigene nochmals abzuheben wäre, macht es auch in der literarischen Fiktion der *Saturnalia* einen Unterschied,[285] ob der für den Grammatiker und Vergil-Kommentator stehende ‚Servius' den Vergleich des Klassikers mit dem *deus opifex* äußert oder der auf die Rolle des kynischen Kritikers ‚von allem und jedem' festgelegte Evangelus (bzw. ‚Evangelus').[286] Die Dialogform verbürgt Vielstimmigkeit und Mehrdeutigkeit. Gerade *nicht* „[i]m Munde eines heidnischen Neuplatonikers der Spätantike finden wir also zum ersten Mal die ‚kosmische' Auffassung des Dichters, die ihn dem Weltenbaumeister vergleicht",[287] sondern „im Munde" der auf bestimmte literarische Rollen festgelegten Figuren jenes Neuplatonikers. Erschwerend kommt hinzu, dass Macrobius sein Werk ausdrücklich als Kompilation bezeichnet, in der die versammelten *auctores* – durch die als Gesprächsteilnehmer fingierten Figuren hindurch – oft mit ihren eigenen Worten sprechen würden.[288] Aus diesen Gründen kann der von Curtius ausgemachte Vergleich nicht unmittelbar Macrobius selbst zugeschrieben werden; die ‚Autorität' des Vergleichs bleibt vielmehr offen – wer ihn wie und nach welcher möglichen Quelle artikuliert hat,[289] erfährt man zumindest von Curtius nicht. Der Position von Macrobius kommt man allenfalls dann näher, wenn man die Argumentation und den Verlauf des Gesprächs, in denen der Vergleich seinen festen Platz hat, berücksichtigt.

Das fünfte Buch der *Saturnalia* beginnt – nach der Analyse von Vergils rhetorischen Strategien zur Erzeugung von Pathos im vierten Buch – mit der in indirekter Rede vom

285 Zu den Figuren und ihren Rollen vgl. Kaster 2011, S. xxiv–xxxvi.

286 Die Anführungszeichen markieren die Distanz zwischen den realen Personen und ihrer ‚Wiederkehr' im mindestens 50 Jahre nach ihrem Tod geschriebenen Dialog (zur Datierung vgl. Kaster 2011, S. xvii). Zu den Rollen vgl. Kaster 2011, S. xxxi–xxxii (Servius) und xxxii–xxxiv (Evangelus). Den von mir angesprochenen Kritikpunkt merkt auch Lieberg 1982, S. 162, an. Dass man schon in der Antike zwischen dem Teilnehmer eines (literarischen) Dialogs und der *persona* des Autors unterschieden hat, belegt mit Blick auf Ciceros *De oratore* Quint. inst. 10,5,2, eine Stelle, an der es übrigens um die Übersetzung aus dem Griechischen ins Lateinische geht, mithin um einen ähnlichen Zusammenhang wie bei Macrobius, wo Vergils Übernahmen aus dem Griechischen Thema und Anlass des (spöttischen) Lobs sind: *Vertere Graeca in Latinum veteres nostri oratores optimum iudicabant. id se* <u>*L. Crassus in illis Ciceronis de Oratore libris dicit*</u> *factitasse* [Cic. de orat. 1,34,155]*: id Cicero* <u>*sua ipse persona*</u> *frequentissime praecipit, quin etiam libros Platonis atque Xenophontis edidit hoc genere tralatos.*

287 Curtius 1965 [1948], S. 442.

288 Macr. sat. 1, praef. 4: *nec mihi vitio vertas, si res quas ex lectione varia mutuabor ipsis saepe verbis quibus ab ipsis auctoribus enarratae sunt explicabo, quia praesens opus non eloquentiae ostentationem sed noscendorum congeriem pollicetur: et boni consulas oportet, si notitiam vetustatis modo nostris non obscure, modo ipsis antiquorum fideliter verbis recognoscas, prout quaeque se vel enarranda vel transferenda suggesserint.* Es folgt das von Seneca geborgte Bienengleichnis, bei dem der zitierte Seneca ‚performativ' durch Macrobius spricht (aber eben nicht oder nur mit geliehener Stimme Macrobius selbst, was die Pointe des Zitat-Plagiats ausmacht).

289 Implizit schlägt Lieberg 1982, S. 179, Zenon, den Begründer der Stoa, vor.

Erzähler berichteten Feststellung, Vergil sei nicht weniger ‚Redner' (*orator*) als ‚Dichter' (*poeta*) (Macr. sat. 5,1,1). Anschließend setzt der griechische Rhetoriklehrer Eusebius an zum Lob der *facundia* des Mantuaners, die ‚vielfältig' und ‚vielgestaltig' sei und alle *genera dicendi* umfasse.[290] Weiter erläutert Eusebius, es gebe vier ‚Redearten' (*genera dicendi*), die ‚(wort)reiche' (*genus copiosum*), die ‚kurze' (*genus breve*), die ‚trockene' (*genus siccum*) sowie die ‚üppige und blühende' (*genus pingue et floridum*), und allein bei Vergil finde man alle vier Arten (Macr. sat. 5,1,7) – sowohl voneinander getrennt (Macr. sat. 5,1,8–12) als auch miteinander vermischt (Macr. sat. 5,1,13–15). Daraufhin werden zwei weitere ‚Redestile' (*stili dicendi*) bei Vergil ausgemacht (Macr. sat. 5,1,16–17), bevor das große Vergil-Lob beginnt.

Eusebius preist Vergil (1) für seine aus göttlichem *ingenium* gespeiste ‚prophetische Kompetenz' (*praesagium*), durch die er eine für alle passende, lehrreiche *varietas* der Stile bereithalte, und (2) dafür, dass er *natura* als ‚Mutter aller Dinge' (*rerum omnium mater*) gefolgt sei, die er in seinen Text nach Art einer musikalischen Harmonie des Unharmonischem verwebt habe.[291] (3) Zur ‚Nachfolge der Natur' führt Eusebius weiter aus: „Betrachtet man nämlich die Welt selbst genau, wird man große Ähnlichkeit zwischen jenem göttlichen Werk und Vergils dichterischem Werk entdecken. Wie nämlich die Sprachkunst Vergils der Sprechweise aller Menschen entspricht und bald kurz und knapp ist, bald wortreich, bald trocken, nun blühend und nun alles zusammen, manchmal auch sanft oder reißend, ebenso zeigt sich unsere Erde hier blühend mit Saatfeldern und Wiesen, dort starrend von Wäldern und Felsen, hier trocken und sandig, dort von Quellen bewässert; ein Teil öffnet sich auch dem weiten Meer."[292] Diesen Vergleich, in dem tatsächlich eine ‚Ähnlichkeit' zwischen dem ‚Kosmos' (*mundus*) als ‚göttlichem Werk' (*divinum opus*) und dem ‚dichterischem Werk' (*poeticum opus*) festgestellt wird, nimmt Eusebius im nächsten Satz zurück, bittet um Verzeihung und wünscht, nicht „überschwänglich" genannt zu werden: „Ich meinte nämlich, ihm nicht gerecht zu werden, wenn ich nur behauptete, Vergil habe als Einzelner die verschiedenen Stilarten der zehn Redner, die im attischen Athen blühten, in sich vereint."[293] Die Apologie macht deutlich, dass Eusebius selbst der Vergleich, von der Sache her betrachtet, unpassend erschienen ist;

290 Macr. sat. 5,1,4: *facundia Mantuani multiplex et multiformis est et dicendi genus omne complectitur.*

291 Macr. sat. 5,1,18: *‚Videsne eloquentiam omnium varietate distinctam? quam quidem mihi videtur Vergilius non sine quodam praesagio, quo se omnium profectibus praeparabat, de industria permiscuisse idque non mortali sed divino ingenio praevidissse: atque adeo non alium secutus ducem quam ipsam rerum omnium matrem naturam, hanc pertexuit velut in musica concordiam dissonorum.*

292 Macr. sat. 5,1,19 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 175): *quippe si mundum ipsum diligenter inspicias, magnam similitudinem divini illius et huius poetici operis invenies. nam qualiter eloquentia Maronis ad omnium mores integra est, nunc brevis, nunc copiosa, nunc sicca, nunc florida, nunc simul omnia, interdum lenis aut torrens: sic terra ipsa hic laeta segetibus et pratis, ibi silvis et rupibus hispida, hic sicca harenis, hic irrigua fontibus, pars vasto aperitur mari.*

293 Macr. sat. 5,1,20 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 175).

allein seine Absicht, die herausragende dichterische Leistung Vergils mit dem gebotenen Überschwang zu loben, und die dafür geforderte Redegattung, die Epideiktik, gestatten seine Transgression der eigentlich impliziten, durch die Zurücknahme explizierten Diskursregeln. Selbst für die literarische Figur eines Gelehrten, der im *genus demonstrativum* spricht, ist es also kein leichter Schritt hin zum Vergleich von Kosmos und Gedicht.

Schließlich ist zu beachten, welche göttliche Kompetenz implizit mit Vergils *eloquentia* verglichen und welches dichterische Vermögen also angesprochen wird. Keineswegs geht der Vergleich auf den „Weltenschöpfer“ in einem strengen Sinn, keineswegs wird der „Gedanke[ ] vom schöpferischen Dichtertum“ hervorgehoben oder überhaupt nur gedacht. Vielmehr ist der Deus artifex, der artifizielle „Weltenbildner“[294] oder „Weltenbaumeister“[295] – im Doppel mit der Natur vielleicht auch Ovids *deus et melior natura* (Ov. met. 1,21) – anvisiert; und das zu lobende dichterische Vermögen Vergils besteht, wie Eusebius selbst sagt, in der virtuosen Beherrschung nicht nur einer, sondern verschiedener Redestile und -arten, das heißt in einem dezidiert rhetorischen Dichtertum (wie ex negativo noch einmal aus dem von Eusebius für ungenügend erklärten potenziellen Vergleich von Vergils *eloquentia* mit den zehn attischen Rednern deutlich wird). Vorerst lässt sich also festhalten: Nicht Macrobius, sondern eine literarische Figur namens Eusebius lobt Vergils Beherrschung verschiedener Redestile, indem sie die Vielgestaltigkeit von Vergils Werk mit der Vielgestaltigkeit des Kosmos und derart das dichterische mit dem göttlichen Werk vergleicht – nachträgliche Relativierung des Vergleichs inklusive. Mit Schöpfung, *creatio* oder gar „schöpferischem Dichtertum“ wäre der Vergleich irreführend betitelt, weil Macrobius die Kosmogonie sichtlich nicht im christlichen schöpferischen, sondern im platonischen demiurgischen Paradigma nach Maßgabe der Artifizialität denkt.

Im weiteren Verlauf des Dialogs tritt dann der Kritiker Evangelus auf den Plan, der ‚einem Spötter ähnlich‘ (*irridenti similis*) bemerkt:

> Tunc Evangelus irridenti similis, ‚bene‘, inquit, ‚opifici deo a rure Mantuano poetam comparans quem Graecos rhetoras, quorum fecisti mentionem, nec omnino legisse adseveraverim! unde enim Veneto rusticis parentibus nato, inter silvas et frutices educto, vel levis Gaecarum notitia litterarum?‘
>
> Hier bemerkte Euangelus etwas spöttisch: „Du vergleichst den ländlichen Dichter aus Mantua treffend mit dem [Handwerkergott]; Vergil aber, das kann ich versichern, hat die von dir angeführten griechischen Redner bestimmt nicht gelesen. Woher sollte nämlich ein Veneter, Sohn bäurischer Eltern, aufgewachsen zwischen Wäldern und Büschen, auch nur die geringste Kenntnis der griechischen Literatur haben?“[296]

294 Dieses und die beiden vorangegangenen Zitate stammen von Curtius 1965 [1948], S. 404.
295 Curtius 1965 [1948], S. 442.
296 Macr. sat. 5,2,1 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 175; von mir leicht angepasst: Den *deus opifex* übersetze ich nicht als „Schöpfergott“, sondern als ‚Handwerkergott‘).

Erneut ist es nicht Macrobius selbst (oder der Erzähler der *Saturnalia*), der hier vergleicht, sondern der gemäß seiner Spötter-Rolle aufs Kritisieren festgelegte Evangelus.[297] Der Vergleich des Dichters mit dem ‚Handwerkergott' (*deus opifex*) – wieder ist nicht der christliche Schöpfergott angesprochen, der dem paganen Platoniker Macrobius auch denkbar fern gelegen haben wird, sondern der im mittel- und neuplatonischen Schulwissen (etwa bei Apuleius, Calcidius, im *Somnium Scipionis*-Kommentar des Macrobius selbst usw.) geläufige Demiurg Platons – wird durch die Rückfrage des Spötters überhaupt erst ausdrücklich vollzogen, und ihm wird im gleichen Moment dieser spöttischen Artikulation seine Grundlage, Vergils von Eusebius im abgewiesenen Vergleich mit den zehn attischen Rednern kolportierte Kenntnis griechischer Literatur, entzogen. Vom gottähnlichen Demiurgen-Dichter zum ungebildeten Bauernsohn, „aufgewachsen zwischen Wäldern und Büschen", in nur einem Satz – ganz ernst kann die von Curtius bei ‚Macrobius' beobachtete „‚kosmische' Auffassung des Dichters" wohl nicht gemeint sein, obwohl der Einwurf des Evangelus in der Folge dazu dient, Vergil umso ausführlicher zu rühmen. So erwidert Eustathius:

> ‚cave', inquit, ‚Euangele, Graecorum quemquam vel de summis auctoribus tantam Graecae doctrinae hausisse copiam credas, quantam sollertia Maronis vel adsecuta est vel in suo opere digessit. nam praeter philosophiae et astronomiae amplam illam copiam de qua supra disseruimus, non parva sunt alia quae traxit a Graecis et carmini suo tamquam illic nata conseruit.'
>
> Euangelus, sei vorsichtig! Glaube nicht, daß irgendein Grieche, selbst nicht einer der ersten Autoren, eine solche Fülle griechischer Gelehrsamkeit besaß, wie sie Vergil durch seinen Fleiß erwarb und in seinem Werk verarbeitete. Außer den oben erwähnten ausgebreiteten Kenntnissen in Philosophie und Astronomie gibt es nämlich nicht wenig Anderes, was er griechischen Autoren entnahm und seinem Werk einfügte, als wäre da sein natürlicher Entstehungsort.[298]

Auch wenn hier ein weiterer Sprecherwechsel vorliegt, ist der Zusammenhang der Argumentation doch entscheidend, um den vermeintlichen ‚Weltschöpfer'-Vergleich richtig einordnen zu können: Auf den Vergleich des *varietas*-vollen Dichtwerks mit dem Kosmos folgte der spöttisch vorgetragene Vergleich des Dichters mit dem *deus opifex*, wobei zugleich Vergils literarische Bildung in Zweifel gezogen wurde. Jetzt spricht ein weiterer Dialogteilnehmer von Vergils ‚umfassender Kunstfertigkeit' (*sollertia*) und davon, welche enormen Kenntnisse „griechischer Gelehrsamkeit" sich in Vergils Werken wiederfinden. Diese Zuschreibung stupender, auf mühevoller Fleißarbeit beruhender Gelehrsamkeit mit der auf *ex nihilo*-Leichtigkeit zielenden Vorstellung von „schöpferischem Dichtertum" zu verbinden, erscheint widersinnig. Der Rest des fünften sowie das sechste Buch der *Saturnalia* werden, wie gesagt, dem philologischen Aufweis

297 Vgl. Lieberg 1982, S. 162.
298 Macr. sat. 5,2,2 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 175 f.).

der verschiedenen – stets um Überbietung des Vorbilds bemühten – Allusionen, Entlehnungen, Nachahmungen und Zitate Vergils verpflichtet sein.

Nimmt man an, dass durch den von verschiedenen Figuren mit unterschiedlichen Graden der Ernsthaftigkeit vorgetragenen Vergleich Vergils mit dem *deus opifex* und seines Werks mit dem Kosmos auch Macrobius als Regisseur des Dialogs zu vernehmen ist, kann man folgern, Macrobius habe Vergil für ‚göttlich' oder mindestens ‚gottähnlich' und den Vergleich nicht für gänzlich verfehlt gehalten. Zugleich leitet der Vergleich über in den philologisch penibel geführten Nachweis, dass Vergil massenhaft entlehnt, imitiert, zitiert, mit anderen Worten und nach modernen Maßstäben: sehr ‚unkreativ' und ‚unselbständig' gedichtet hat; von freier Erfindung hielt er, bleibt man bei Macrobius, so wenig wie vom „dichterischen Schöpfertum". *Gerade* seine Entlehnungen von anderen, insbesondere aus Homers Werken, und sein unbedingter Wille zur Imitatio tragen Vergil allerhöchstes, zum (halb spöttischen) *deus opifex*-Vergleich gesteigertes Lob ein.

Die diesem Lob zugrundeliegenden, bereits mehrfach erwähnten Wertungskriterien für nicht nur gelungene, sondern die allerbeste (lateinische) Dichtung (eben Vergils) werden in den *Saturnalia* schließlich offengelegt:

> ‚perge quaeso', inquit Avienus, ‚omnia quae Homero subtraxit investigare. quid enim suavius quam duos praecipuos vates audire idem loquentes? quia cum tria haec ex aequo impossibilia putentur, vel Iovi fulmen vel Herculi clavam vel versum Homero subtrahere, quod etsi fieri possent, alium tamen nullum deceret vel fulmen praeter Iovem iacere, vel certare praeter Herculem robore, vel canere quod cecinit Homerus: hic opportune in opus suum quae prior vates dixerat transferendo fecit ut sua esse credantur.
>
> Fahre doch, bitte, fort, meinte Avienus, alles zu erforschen, was Vergil von Homer entlieh! Was nämlich wäre hübscher, als zu hören, wie zwei hervorragende Dichter dasselbe ausdrücken? Es gibt ja drei Dinge, die in gleicher Weise unmöglich erscheinen: Entweder Iupiter seinen Blitz zu entwinden und Hercules die Keule oder Homer einen Vers. Selbst aber, wenn es möglich wäre, so gehörte es sich doch, daß niemand außer Iuppiter einen Blitz schleudert, niemand außer Hercules mit der Keule kämpft oder besingt, was Homer besang. Vergil freilich hat das, was der alte Dichter sang, so geschickt in sein Werk übertragen, daß man es für sein Eigentum hält.[299]

Diese Wertungskriterien haben mit „dichterischem Schöpfertum", das vor allem in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts popularisiert worden ist und auf das hin auch heute noch vormoderne Texte befragt werden,[300] nichts zu tun. Stattdessen, man muss das vielleicht noch einmal wiederholen, ist für Marcrobius – oder seine Figuren – nichts ‚süßer', als zwei ausgezeichnete Dichter ‚dasselbe' (*idem*) sagen zu hören; denn diese *idemptitas* zu erreichen, ist, folgt man Horaz, sehr schwer – bis hin zur Unmöglichkeit (*ausus idem*).

299 Macr. sat. 5,3,16 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 179).
300 Vgl. etwa Klein 2012; Kiening 2015.

Der meisterhafte Imitator gewinnt schließlich mit der Gunst des Publikums auch die Anerkennung seines Anspruchs auf Eigentum am Übernommenen.

2.4 Die Poetik des Wi(e)derdichtens im Grammatikunterricht

Auch wenn das Interesse der Grammatik als ‚Kenntnis richtigen Sprechens' (*scientia recte loquendi*) beim korrekt gefügten Satz endet,[301] fundiert der Grammatikunterricht als ‚Dichtererklärung' (*enarratio poetarum*) gleichwohl das Wiederdichten,[302] und zwar auf basaler Ebene noch unterhalb des „elementary treatise", des Grundlagenlehrwerks in Kellys Klassifikation.[303] Mit den grammatischen Übungen der *enarratio poetarum*, wie sie schon Quintilian als vor-rhetorische Ausbildung beschreibt, beginnen die Schüler im antiken Bildungsgang sehr früh, wenn sie noch zu jung für den Rhetorikunterricht sind.[304] Anfangs werden, so schildert es Quintilian, äsopische Fabeln in schlichter und maßvoller Rede ‚wiedererzählt' (*narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente*). Danach lerne man, ‚dieselbe Schlichtheit' (*eandem gracilitatem*) mit dem ‚Griffel' (*stilo*) zu perfektionieren. Dazu seien zuerst ‚Verse zu lösen' (*versus solvere*), dann ‚mit veränderten Worten zu übersetzen' (*mutatis verbis interpretari*), schließlich ‚kühner durch Umschrift umzuwenden' (*paraphrasi audacius vertere*), wobei der *paraphrasis* gestattet sei, manche Dinge zu kürzen oder auszuschmücken (*breviare et exornare*), sofern nur der Sinn des Dichters, dessen Verse man paraphrasiert, beibehalten wird.[305] Alle diese Übungen im Nacherzählen, Auflösen von Versen, Übersetzen und Paraphrasieren, Abbreviatio eingeschlossen, mögen an gegenwärtigen schulischen Literaturunterricht erinnern. Und doch meint Quintilian, wer diese simpel erscheinenden Übungen des Umschreibens, die selbst für perfekt ausgebildete Lehrer schwierig (*difficile*) seien, leichthändig bewältige, dem genügten sie noch im fortgeschrittenen Studium als Grundlage.[306] Die Qualifizierung der Paraphrase als *difficile* lässt daran denken, dass Horaz das originell-eigenständige Wiederdichten einer *materia communis* ‚schwierig' nennt (Hor. ars 128). Der Grammatik-

301 Vgl. Copeland / Sluiter 2009, S. 169: „The complete, self-contained, and grammatically perfect sentence is grammar's best result."

302 Zur ‚methodisch-historischen' Doppelfunktion der Grammatik siehe Quint. inst. 1,4,2 und 1,9,2.

303 Vgl. Kelly 1991, S. 63. Zur Grammatik als Rahmen der ‚Arts of poetry and prose' vgl. Kelly 1991, S. 50–52.

304 Quint. inst. 1,9,2

305 Quint. inst. 1,9,2: *igitur* Aesopi fabellas, *quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: versus primo solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur.*

306 Quint. inst. 1,9,3: *quod opus, etiam consummatis professoribus difficile, qui commode tractaverit, cuicumque discendo sufficiet.*

unterricht wird an derselben Stelle für anspruchsvoll gehalten, an der das Wiederdichten seinen Originalitätsanspruch entwickelt: beim ‚Rewriting' einer vorliegenden Materia.

Fortgesetzt werden die Übungen im Umschreiben in den Progymnasmata des Rhetorikunterrichts. Den anfänglichen Stoff bildet hier, wenn die *poeticae narrationes* dem Grammatiklehrer überlassen werden, die *historia*, die Gesamtheit historischer Erzählungen (Quint. inst. 2,4,2). Dabei sei dem Rhetoriklehrer zuweilen von Nutzen, ‚selbst ganze Stoffe zu diktieren' (*totas ipsum dictare materias*), die der Schüler nachahmen und als seine eigenen lieben möge (*quas et imitetur puer et interim tanquam suas amet*).[307] Schon auf dieser Stufe wird demnach die Aneignung einer Materia durch Imitatio als grundlegendes Verfahren vermittelt. Wenn der Schüler indes seinen *stilus* derart vernachlässigt, dass er keine Verbesserung empfängt, sei, wie Quintilian aus eigener Erfahrung empfiehlt, dieselbe Materia, nachdem sie der Lehrer re-traktiert hat, dem Schüler zur abermaligen Verschriftlichung vorzulegen.[308] Der Lehrer soll also die *retractatio materiae* selbst vorführen. An diese grundlegende Vermittlung der *retractatio* schließen sich dann weiterführende Verfahren an, bei denen die *materiae* der *historia* vielfach hin- und hergewendet und für diverse argumentative Übungen zur Grundlage dienen (Quint. inst. 2,4,15–40). Dabei sollte die den Anfängern zur Ausarbeitung vorgelegte Materia ihren Kräften gemäß eine ‚vor-gestaltete' sein (*praeformata materia secundum cuiusque vires*), während die Fortgeschritteneren sich vom ‚Musterbeispiel' (*exemplum*) stärker zu lösen haben und weniger Demonstration benötigen (Quint. inst. 2,4,5). Im zehnten Buch, als Quintilian die mit höchstem Anspruch versehene rhetorische Imitatio schon behandelt hat (Quint. inst. 10,2), werden neben der Überarbeitung des Selbstgeschriebenen durch *emendatio* (Quint. inst. 10,4) weitere Verfahren genannt, die das Schreiben des Orators perfektionieren sollen: das ‚Übersetzen' (Quint. inst. 10,5,2–3: *vertere Graeca in Latinum*); die ‚Umwandlung' (Quint. inst. 10,5,4–8: *conversio ex Latinis*), bei der z. B. die *paraphrasis* von *carmina* mehr als eine ‚Übersetzung' (*interpretatio*) sein, nämlich auch den ‚Wettstreit' (*certamen*) und das ‚Wetteifern' (*aemulatio*) mit den paraphrasierten Gedanken umfassen soll (Quint. inst. 10,5,5); zusätzlich zum *aliena transferre* das ‚Bearbeiten' (*tractare*) der eigenen Ausarbeitungen auf vielfache Weise, so dass die eigenen *sententiae* immer wieder hin- und hergewendet werden (Quint. inst. 10,5,9: *ut ex industria sumamus sententias quasdam easque versemus quam numerosissime*), wie aus demselben Wachs immer wieder andere Formen gezogen werden (Quint. inst. 10,5,9: *velut eadem cera aliae aliaeque formae duci solent*); denn, das ist ganz zentral, der ‚einfachste Stoff' (*simplicissima materia*) führe zur größten Kompetenz im Schreiben, die sich gerade daran erweise, dass sie ‚natürlicherweise Zusammengezogenes auszubreiten, Kleines

307 Quint. inst. 2,4,12.

308 Quint. inst. 2,4,13: *at si tam neglegens ei stilus fuerit, ut emendationem non recipiat, expertus sum prodesse, quotiens eandem materiam rursus a me retractatam scribere de integro iuberem: posse enim eum adhuc melius: quatenus nullo magis studia quam spe gaudent.*

zu vermehren, Mannigfaltigkeit dem Ähnlichen, Vergnügen dem Alltäglichen zu geben und trefflich über wenige Dinge vieles zu sagen‘ verstehe.[309]

Selbst wenn nur die Grundformen dieses dem antiken Grammatiker und Rhetor so geläufigen Umschreibens von Stoffen in den mittelalterlichen Schulunterricht übernommen worden sein sollten, wie sie z. B. durch Prisicans *Praeexercitamina* mit ihren paraphrastischen Übungen (etwa der Amplificatio und Abbreviatio oder in der Figurentopik) ohne Imitatio-Anspruch repräsentiert werden,[310] würden sie wohl schon hinreichen, um das Reskribieren zur Epochensignatur – zwischen dem täglichen Schreiben auf Wachstafeln und der ‚wächsernen Nase der Autorität‘[311] – erklären zu können. Tatsächlich zeigen die grundlegenden Studien von Cizek und Kraus, dass die hier skizzierten Übungen auch nach dem Untergang der Schulrhetorik in der Spätantike im frühmittelalterlichen Grammatikunterricht auf modifizierte Weise weitergeführt und im 12. Jahrhundert erneuert worden sind.[312] Außerdem hat Carruthers am Beispiel der Werke Anselms von Canterbury sowie der von Eadmer verfassten Anselm-Vita eindrücklich demonstriert, wie die skizzierten Verfahren des Schreibens, Umschreibens und Wiederschreibens beim Verfassen von Texten im 12. Jahrhundert auch außerhalb der Dichtung wirksam geworden sind.[313] Das bekannteste und wichtigste Beispiel für das Reskribieren in der Schule bietet schließlich der Bericht des Johannes von Salisbury über den Grammatikunterricht Bernhards von Chartres,[314] ‚überströmendster Quell der

309 Quint. inst. 10,5,11: *illud virtut<is iustum> indicium est, fundere quae natura contracta sunt, augere parva, varietatem similibus, voluptatem expositis dare et bene dicere multa de paucis.*

310 Für eine Analyse der einzelnen *praeexercitamina* vgl. Cizek 1994, S. 253–319.

311 Vgl. von Moos 2006 [1988], S. 67.

312 Vgl. Cizek 1994, S. 247–252, hier das Fazit S. 251 f.: „Nimmt man die Auflösung des Progymnasmata-Systems beim Schwund seines schulrhetorischen Rahmens seit dem Ende des 6. Jahrhunderts an, so ist die Übernahme der literarischen Komponenten dieser Lehre durch einen restrukturierten Grammatikunterricht und vor allem das Fortleben einer progymnasmatisch geprägten Schuldichtung nicht zu bestreiten. Von den gleichbleibenden Bedürfnissen der Autorennachahmung ausgehend, die in den Schulen weiterhin praktiziert wurde, hat man progymnasmatische Formen und Techniken über das Frühmittelalter hinaus ungebrochen verwendet. Innerhalb des poetisch-rhetorischen Unterrichts in den Schulen des Hochmittelalters wurde progymnasmatisches Theoriegut neuentdeckt bzw. nachvollzogen.“ Während Cizeks Fazit auch auf der Annahme einer breiten Überlieferung von Priscians *Praeexercitamina* gründet (vgl. Cizek 1994, S. 245 f.), hält sie die neuere Forschung aufgrund einer Neubewertung der handschriftlichen Überlieferung für weniger einflussreich, vgl. Kraus 2009; Kraus 2013. Zugleich bleibe aber, so Kraus 2009, S. 75, Cizeks Ergebnis zur Verbreitung progymnastmatischer Übungen im lateinischen Mittelalter gültig: „Even if, on the evidence of manuscript dissemination, Priscian’s *Praeexercitamina* are less likely to have inspired medieval composition exercises directly, there can be little doubt that assignments similar in character to ancient *progymnasmata* were widely practised in the Middle Ages.“

313 Vgl. Carruthers 2008, S. 240–265.

314 Vgl. Kelly 1991, S. 50–52; De Rentiis 1996, S. 61–65; von Moos 1996, S. 254–257; Kelly 1999, S. 94–96.

literarischen Gelehrsamkeit im Gallien der Moderne‘ (*exundantissimus modernis temporibus fons litterarum in Gallia*).[315]

Mit ausdrücklichem Bezug auf Quintilian unterscheidet Johannes zwischen *praelectio*, der ‚Vorlesung‘ genannten Instruktion des Schülers durch den Lehrer, und *lectio*, der ‚Lesung‘ von Schriften, die der Schüler anschließend gründlich durchforschen und meditierend durchdringen soll.[316] Dann berichtet Johannes von der *praelectio* – dem elementaren Grammatikunterricht, den Quintilian an die Grammatiklehrer delegiert hatte –, wie sie Bernhard von Chartres praktiziert habe, sowie von der *lectio* – den rhetorischen Progymnasmata bzw. *praeexercitamina*, die dem Rhetoriklehrer obliegen –, wie sie Bernhard von Chartres angeleitet habe.[317] Die curriculare Unterscheidung zwischen elementarer grammatischer *praelectio* und darauf aufbauender rhetorischer *lectio* scheint sich zudem in zwei verschiedenen Unterrichtsformen, dem ‚Frontalunterricht‘ und der durch die *lectio* des Lehrers stimulierten ‚Einzelarbeit‘, abzubilden.[318]

Bei der *praelectio* vermittelt der Lehrer wie bei Quintilian grundlegende Kenntnisse in Grammatik, Metrik sowie Figuren- und Tropenlehre.[319] Die ‚lektorierende‘ Aktivität geht vom Lehrer aus, der die *auctores* gründlich ‚durchschütteln‘ (*auctores excutiat*) und sie ihrer Federn, die sie aus den verschiedensten Disziplinen genommen und ihren Werken zur passenden Färbung angeheftet haben, entkleiden soll (*et plumis spoliet*).[320] Für den Unterricht ‚plündere‘ der Lehrer also gleichsam kompilierend die Meisterwerke

315 Ioh. met. 1,24,48 f., S. 52.

316 Ioh. met. 1,24, 6–11, S. 51: *Sed quia legendi uerbum aequiuocum est, tam ad docentis et discentis exercitium quam ad occupationem per se scrutantis scripturas, alterum, id est quod inter doctorem et discipulum communicatur, ut uerbo utamur Quintiliani dicatur praelectio. Alterum quod ad scrutinium meditantis accedit, lectio simpliciter appelletur.*

317 Siehe Ioh. met. 1,24,11–47, S. 51 f. Die Abschnitte sind deutlich markiert: Der Abschnitt über die *praelectio* beginnt mit dem Satz *Ergo ab auctoritate eiusdem Quintiliani in praelegendo grammaticus …* (Ioh. met. 1,24,11 f., S. 51) und endet mit *… fructus praelectionis auctorum* (Ioh. met. 1,24,47, S. 52) bzw. der Feststellung: *Sequebatur hunc morem Bernardus Carnotensis …* (Ioh. met. 1,24,47 f., S. 52). Über die *lectio* handelt der zweite Abschnitt, der mit *et in auctorum lectione* beginnt (Ioh. met. 1,24,49–116, S. 52–54). Zwischen beiden sorgfältig komponierten Abschnitten steht das überschwängliche Bernhard-Lob (Ioh. met. 1,24,48 f., S. 52: *exundantissimus modernis temporibus fons litterarum in Gallia*). Vgl. auch De Rentiis 1996, S. 62.

318 Quintilian unterscheidet die *praelectio* als elementares ‚Vor-Lesen‘ des Grammatiklehrers, bei dem die Schüler dem schriftlichen Text mit den Augen zu folgen lernen, wobei der Lehrer nicht nur liest, sondern auch die Bedeutung jedes weniger gebräuchlichen Wortes erläutert (Quint. inst. 2,5,4), von der *lectio* als ‚Lesung‘ eines Schülers, der eine vom Lehrer ausgewählte Rede vorträgt, während die übrigen Schüler (wohl unter Anleitung des Lehrers) die Details von *inventio* und *elocutio* notieren sowie das, was ihnen zum *prooemium*, zur *narratio* usw. auffällt (Quint. inst. 2,5,6–7), als die beiden Unterrichtsformen.

319 Siehe Ioh. met. 1,24,11–23, S. 51, mit Übernahmen aus Quint. inst. 1,8,13–17.

320 Ioh. met. 1,24,23–25, S. 51: *Auctores excutiat, et sine intuentium risu eos plumis spoliet quas ad modum corniculae ex uariis disciplinis ut color aptior sit, suis operibus indiderunt.*

der großen Autoren, deren jedes als ‚vollkommenes Werk' (*opus consummatum*) gewissermaßen ein ‚Abbild aller *artes*' zu sein scheine (*omnium artium quodam modo uideretur imago*).[321] In die Meisterwerke seien somit auch *grammatica* und *poetica* als ganze eingeflossen.[322] Ebenso sei die Philosophie mit ihren Teilen (*logica, rhetorica, mathematica, phisica, ethica*) in den Meisterwerken präsent,[323] z. B. bei Vergil oder Lukan.[324] Die ‚Frucht' der *praelectio auctorum* hänge schließlich sowohl von der Aufnahmefähigkeit des Schülers (*capacitate discentis*) als auch von der Mühe und Sorgfalt des Lehrers (*docentis industria et diligentia*) ab.[325]

Bernhard von Chartres habe nicht nur mithilfe dieser Methode der kompilierenden *praelectio* gelehrt, sondern seine Schüler auch zur *lectio auctorum* angeleitet. An deren Anfang gebe es wiederum einen Input des Lehrers, der zeige, was einfach ist und ‚zum Vorbild der Regel' (*ad imaginem regulae*) gesetzt wird – Artifizialität wird in musterhaften Regeln vermittelt. Dann würde Bernhard die grammatischen Formen, die rhetorischen Farben sowie die sophistischen Trugschlüsse vorgestellt und erläutert haben, in welchem Verhältnis ein Abschnitt seiner *lectio* zu anderen Fächern steht. Dieses Curriculum habe Bernhard in kleine, den Fähigkeiten seiner Schüler angemessene Einheiten aufgeteilt.[326] Die genannten Lehrinhalte habe Bernhard den Schülern dann, damit durch Übung ihr Gedächtnis gestärkt und ihr *ingenium* geschärft werde, zur Nachahmung (*ad imitandum*) aufgegeben und dabei die einen durch Ermahnungen, die anderen durch Züchtigungen und Strafen angetrieben.[327] Jeden Tag wurden die Schüler dazu angehalten, zu rekapitulieren, was sie am vorigen Tag gehört hatten: ‚Der Folgetag war bei ihnen der Schüler des Vortags.'[328] Schließlich legte Bernhard den Schülern, die zu den *praeexercitamina* (den eigentlichen rhetorischen Vorübungen) aufgerufen waren, um Prosa oder

321 Ioh. met. 1,24,32 f., S. 52.

322 Ioh. met. 1,24,33 f., S. 52: *Siquidem grammatica poeticaque se totas infundunt et eius quod exponitur totam superficiem occupant.*

323 Ioh. met. 1,24,35–44, S. 52. Zur *divisio philosophiae* vgl. Weisheipl 1965; Schulthess 2017.

324 Ioh. met. 1,24,44 f., S. 52: *Excute Virgilium, aut Lucanum, et ibi cuiuscumque philosophiae professor sis, eiusdem inuenies condituram.*

325 Ioh. met. 1,24,45–47, S. 52.

326 Auch den Unterschied zwischen eigentlicher und übertragener Rede, die gemeinsam den Glanz einer Rede ausmachten, habe er seinen Zuhörern eingeprägt, siehe Ioh. met. 1,24,49–59, S. 52: [...] *et in auctorum lectione quid simplex esset, et ad imaginem regulae positum ostendebat. Figuras grammaticae, colores rhetoricos, cauillationes sophismatum, et qua parte sui propositae lectionis articiulus respiciebat ad alias disciplinas, proponebat in medio. Ita tamen ut non in singulis uniuersa doceret, sed pro capacitate aduientium dispensaret eis in tempore doctrinae mensuram. Et quia splendor orationis aut a proprietate est, id est cum adiectiuum aut uerbum substantiuo eleganter adiungitur, aut a translatione, id est ubi sermo ex causa probabili ad alienam traducitur significationem, hoc sumpta occasione inculcabat mentibus auditorum.*

327 Ioh. met. 1,24,59–62, S. 52 f.

328 Ioh. met. 1,24,62–64, S. 53.

Gedichte zu imitieren, die Dichter oder Redner vor und gab ihnen die Aufgabe, deren ‚Spuren nachzuahmen' (*uestigia imitari*), indem er ‚Wort-Junkturen' (*iuncturas dictionum*), also Verse,[329] und elegante Satzschlüsse in Prosatexten aufzeigte.[330]

Wie die Wegmetapher ‚Spuren nachahmen' (*uestigia imitari*) andeutet, wurde bei der Imitatio von den Schülern bereits auf dieser Ebene des Grammatikunterrichts ausdrücklich Originalität erwartet: Wenn ein Schüler seinem Werk zum Schmuck ein fremdes und an der fraglichen Stelle unpassendes Stück Stoff anflickte (*alienum pannum assuerat*), wurde der aufgedeckte Diebstahl (*deprehensum furtum*) getadelt, aber meistens nicht bestraft.[331] In zweifacher Hinsicht bemerkenswert ist, dass Johannes ausgerechnet an dieser Stelle, an der er über Bernhards Umgang mit Plagiaten spricht, selbst ein *alienum pannum* inseriert, nämlich ebendieses aus Hor. ars 16 (*adsuitur pannus*) abgeschriebene *pannum assuerat*,[332] und so die Plagiatkritik selbstreflexiv in den Abgrund schickt (‚mise en abyme'). Allusionen und Zitate sind demnach keine Plagiate, solange sie nicht unpassend angeflickt werden.[333] Für die Perspektive der vorliegenden Arbeit ist vor allem eine weitere Schlussfolgerung wichtig: Sofern es um Originalität beim (Wieder-)Dichten (selbst in der Schule) geht, fungiert Horaz offenbar als erste Autorität, die man also zitiert. Blickt man von hier aus zurück, fällt auf, dass Johannes schon einmal Horaz zitiert hatte, und zwar im Abschnitt zur *praelectio*: Dem Lehrer sei nicht nur erlaubt, sondern aufgetragen, die disziplinären Federn (*plumae*), die in den Werken der großen Autoren wie Vergil und Lukan die Farbigkeit (*color*) erhöhten,[334] zu Unterrichtszwecken zu ‚plündern' (*excutiare, spoliare*). Das gut versteckte Horaz-Zitat steckt im Wort *plumae*, den bunten Federn *ex uariis disciplinis*, die auf die *varias plumas* im Eingangsvergleich der *Ars poetica* anspielen (Hor. ars 2), mit denen der Maler sein Hybridwesen eingekleidet hatte. Dieses zweite Horaz-Zitat in der Schilderung des Grammatikunterrichts lässt sich mithilfe eines *Ars poetica*-Kommentars weiter erhellen. Die *Scholia Vindobonensia* deuten die *varias plumas* als Spitze gegen räuberische *compilatores* (‚Plagiatoren, Plünderer'), ‚die sich fremde Äußerungen [*aliena dicta*] aneignen',[335] die mithin das tun, was Bernhards

329 Siehe die Definition des Verses bei Matth. ars 1,1: *Non enim aggregatio dictionum, dinumeratio pedum, cognitio temporum facit versum, sed elegans iunctura diccionum, expressio proprietatum et observatum uniuscuiusque rei epytetum.*

330 Ioh. met. 1,24,76–80, S. 53: *Quibus autem indicebantur praeexercitamina puerorum in prosis aut poematibus imitandis, poetas aut oratores proponebat et eorum iubebat uestigia imitari, ostendens iuncturas dictionum, et elegantes sermonum clausulas.*

331 Ioh. met. 1,24,80–82, S. 53: *Siquis autem ad splendorem sui operis alienum pannum assuerat, deprehensum redarguebat furtum, sed poenam saepissime non infligebat.*

332 Zusätzlich weist Hall 1991, S. 53 (siehe Ioh. met.), auf Mt 9,16 hin.

333 Vgl. Quadlbauer 1980, hier S. 22 f.; danach De Rentiis 1996, S. 64; außerdem Kelly 1997, S. 52 f.

334 Ioh. met. 1,24,23–25, S. 51.

335 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 2, S. 1,21 f.: *quod dicit* inducere varias plumas*, dicit propter compilatores, qui aliena dicta sibi arrogant.*

Schülern verboten ist. Diese Deutung ist offenbar angeregt durch Isidor, der weitgehend wortgleich den *compilator*, der fremde Äußerungen (*aliena dicta*) mit seinen eigenen vermische, definiert und, so erklärt sich die Assoziation des Scholiasten, mit Farbenhändlern, die Farbpigmente im Mörser zerstoßen, verglichen hatte.[336] Bei Johannes kommt (im *praelectio*-Teil) alles zusammen (*variae plumae, color, excutiare* und *spoliare = compilare*); Isidors und des Scholiasten Rede von den *aliena dicta* motiviert die Attribuierung des *pannus* als *alienus* (im *lectio*-Teil). Der Bezug beider Stellen bedeutet bei Johannes mehr als ein ironisches *Quod licet Iovi, non licet bovi*. Johannes verdeutlicht durch seine gewitzte, assoziationsreiche Übernahme der horazischen Formulierung, wie man originell imitiert, und stellt so eine faktische Differenz zwischen Meister und Schüler aus. Dazu kommt, dass die Schüler im Unterschied zum Lehrer, der ‚plündern' darf und sogar soll, weil er nicht selbst mit Originalitätsanspruch schreibt, sondern ‚nur' unterrichtet, tatsächlich *furta* begehen, wenn sie sich ein *alienum pannum* aneignen, weil sie selbst imitierend schreiben und damit Bernhards hohem Originalitätsanspruch unterliegen. So habe denn Bernhard mit Nachsicht dem ertappten Plagiator aufgetragen, das Modell der *auctores* richtig nachzuahmen, damit der, der die Vorgänger nachahmte, selbst von den Nachfolgern nachgeahmt werden müsse.[337]

Die selbstreflexive originelle Zitatpraxis von Johannes bringt das „rewriting by imitation"[338] in der Unterrichtspraxis des Bernhard von Chartres und damit die Grammatik der Poetik des Wi(e)derdichtens auf den Punkt. Fraglich bleibt, das hat die Forschung öfter diskutiert,[339] wie repräsentativ der Bericht des Johannes ist, handelt es sich doch bei Bernhard um einen offenbar herausragenden Lehrer an der vielleicht besten Kathedralschule der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Zudem seien, wie Johannes selbst sagt, Bernhards Lehrmethoden zwar anfangs noch von seinen Nachfolgern, Wilhelm von Conches und Richard l'Evêque, bei denen Johannes selbst zu Schule gegangen ist, fortgeführt worden; doch hätten sich die beiden Adepten Bernhards unter dem Eindruck nachlassender Qualitätsansprüche und zunehmender Verkürzung der Unterrichtsdauer vom Lehrbetrieb zurückgezogen; nur mehr werde weniger Zeit und Sorgfalt auf den Grammatikunterricht verwendet.[340] Schließlich war die starke Orientierung an der (nicht sonderlich gut überlieferten) *Institutio oratoria* Quintilians wohl eine Besonderheit der Schule von Chartres.[341] War die ‚Grammatik des Wi(e)derdichtens' also

336 Isid. etym. 10,44: *Conpilator, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere.*

337 Ioh. met. 1,24,82–85, S. 53: *Sic uero reargutum si hoc tamen meruerat inepta positio, ad exprimendam auctorum imaginem modesta indulgentia conscendere iubebat, faciebatque ut qui maiores imitabatur, fieret posteris imitandus.*

338 Kelly 1999, S. 95.

339 Vgl. Köhn 1986, S. 212; De Rentiis 1996, S. 62 und 65; Kelly 2004, S. 8 f. und 10 f.

340 Ioh. met. 1,24,116–126, S. 54.

341 Vgl. De Rentiis 1996, S. 65 m. Anm. 90.

nur ein „Bildungsideal“[342] – oder doch ein weithin gültiges Paradigma? Immerhin kann vermutet werden, dass der Grammatikunterricht zumindest in Grundzügen dem von Johannes geschilderten Original geähnelt haben dürfte.[343] Köhn, der in einem wichtigen Überblicksaufsatz die heutigen Kenntnisse über den mittelalterlichen Schulunterricht zusammengetragen hat,[344] hält für den an der Dichtung orientierten Lateinunterricht im Trivium fest: „Erwünscht waren kleine Dichter, nicht sprachgewandte Dolmetscher.“[345] Das zentrale Unterrichtsziel war, zumindest in den Klassen Bernhards von Chartres, den ‚kleinen Dichtern‘ die Verfahren origineller Imitatio beim Paraphrasieren und Wi(e)derdichten zu vermitteln.

Bevor ich mich der ‚neuen Poetik‘ Galfrids von Vinsauf zuwende, in der das horazische Wi(e)derdichten eine innovative Weiterentwicklung erfährt, werfe ich einen Seitenblick auf das Imitatio-Paradigma in den grundständigen ‚Arts of poetry and prose‘. Die ‚Arts of poetry and prose‘ entsprechen in zentraler Hinsicht dem horazischen Ideal der *Ars poetica*: Sie unterrichten eine funktionale ‚Kunst‘, die sich an übergeordneten Zwecken wie der Autorintention oder der Wahrheitsvermittlung, die jenseits der Techniken und Verfahren liegen, orientiert.[346] Die ‚Arts of poetry and prose‘ entnehmen der *Ars poetica* und ihren Kommentaren eine Bevorzugung des Wiederdichtens, das nach Maßgabe der Imitatio sowie dann auch Aemulatio stets eine originelle Neufassung der gegebenen Materia erfordert. Dabei kommt es zu einigen Variationen und Zuspitzungen, die hier in Kürze und ausschnitthaft referiert werden.[347]

In der *Ars versificatoria* nimmt Matthäus von Vendôme zunächst die bereits von den Horaz-Kommentaren auf *materia intacta* bzw. *intractata* vs. *materia tractata* hin gedeutete Unterscheidung zwischen *famam sequi* und *sibi convenientia fingere* in seine Abhandlungen zur *exsecutio materiae* auf (Matth. ars 4,1–19), indem er zwischen *materia* (*ab aliquo poeta primitus*) *exsecuta* und *materia illibata* unterscheidet (Matth. ars 4,3; zur *exsecutio* der ersten siehe 4,3–15, der zweiten 4,16–19). Das genaue Verständnis von *materia exsecuta* / *illibata* hat jedoch mit der horazischen Alternative nur noch wenig zu tun; denn *exsecuta* heißt eine in der Versdichtung bearbeitete *materia*, *illibata* hingegen eine (ebenso vorliegende) *materia* in Prosa (Matth. ars 4,16).[348] Grundsätzlich sei im Fall, dass eine *materia exsecuta* bearbeitet wird, derart am *tenor poeticae narrationis*, dem ‚Sinn‘ oder der Gesamttendenz der dichterischen Erzählung, entlang zu gehen, dass keine Seiten-

342 De Rentiis 1996, S. 62 und 65.
343 Vgl. Salmon 1963, S. 74–76. Vgl. auch N. Henkel 2010.
344 Vgl. Köhn 1986, bes. S. 226–247.
345 Köhn 1986, S. 243.
346 Vgl. Kelly 1991, S. 37f.
347 Vgl. dazu besonders Copeland 1991, S. 158–178.
348 Vgl. Kelly 1992, S. 48: „One may generalize the two expressions to refer, respectively, to source material already written according to the art of poetry and prose and to source material not so written.“

oder Umwege wie Vergleiche, dichterische Freiheiten usw., die vom Vorsatz der *materia* nicht gedeckt sind, eingeführt werden (Matth. ars 4,3). Damit werde indes nur dem Geschmack der *moderni* genüge getan (Matth. ars 4,4); bei der *exsecutio* gewährt Matthäus durchaus Lizenzen zum Umschreiben, Korrigieren und Bessern der *materia exsecuta* (z.B. Matth. ars 4,14: *Sequitur quomodo inconcinna valeant in melius permutari in materia prius pertractata*), und zwar nach Maßgabe der Artifizialität (Matth. ars 4,14: Erscheint eine *materia* z.B. *nec satis artificiose exepedita*, ist sie im Satzbau zu verfeinern). Das ‚Erfinden' einer neuen, ungehörten Materia (das *sibi convenientia fingere*) kommt indes bei Matthäus nicht mehr in den Blick.

Das *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, um 1200 wohl von Galfrid von Vinsauf verfasst,[349] bezieht sich ausdrücklich auf die horazische Poetik im Spiegel ihrer Kommentare; Klopsch erscheint es deshalb „geradezu wie ein Kommentar zu ausgewählten Stellen der Ars poetica":[350] Schwierig sei es, einen ‚im Gemeinbesitz befindlichen, gewöhnlichen Stoff' (*materia communis et usitata*) ‚zusammenhängend' (*convenienter*) und gut zu bearbeiten.[351] Dass die Konvenienz einmal eine Anforderung ans Fingieren gewesen ist, blendet Galfrid aus und setzt also mit der zweiten Gruppe der *Ars poetica*-Kommentare (siehe Kap. 2.2.3) *communia* (Hor. ars 128) mit *famam sequi* gleich. Damit einher geht ein unmissverständliches Plädoyer für das Wi(e)derdichten: Je schwieriger (*quanto difficilius*) es sei, eine öffentlich zugängliche und gebräuchliche Materia gut zu bearbeiten, als eine neue und ungebräuchliche, desto lobenswerter (*tanto laudabilius*) sei es auch. Dies bezeuge Horaz in seiner *Poetria* mit den Versen: *Difficile est* usw. (zitiert wird Hor. ars 128–130). Doch wiewohl schwierig, sei es dennoch möglich, und zwar könne eine *materia communis* ‚eigentümlich' (*proprie*) gesagt werden, wenn vier Verfahren (*quatuor modos*) beachtet werden,[352] die Galfrid als Reformulierung der vier Originalitätsbedingungen aus der *Ars poetica* (Hor. ars 131–139) vorstellt.[353] Erstens soll man nicht dort verweilen, wo sich die anderen aufhalten (*ne moremur ubi moram faciunt alii*), sondern weitergehen, und sich selbst dort aufhalten, wo die anderen weitergehen (*sed, ubi moram faciunt, transeamus, ubi transeunt, moram faciamus*). Gemeint sind damit die *digressiones* und *descriptiones*, die also die ‚Verweildauer' an bestimmten Stellen der Materia erhöhen. Von anderen bereits in der *materia* eingefügte Exkurse

349 Die Zuschreibung an Galfrid ist umstritten; ich folge den guten Argumenten, die für eine Zuschreibung sprechen, bei Camargo 2011.

350 Klopsch 1980, S. 136.

351 Galfr. doc. 2,132: *Post praedicta est notandum quod difficile est materiam communem et usitatam convenienter et bene tractare.*

352 Galfr. doc. 2,132: *Et quanto difficilius, tanto laudabilius est bene tractare materiam talem, scilicet communem et usitatam, quam materiam aliam, scilicet novam et inusitatam. Hoc autem testatur Horatius in* Poetria *iis tribus versibus* [Hor. ars 128–130]*: Difficile est proprie communia dicere* [...]*. Sed quamvis difficile, tamen est possibile. Possumus enim materiam communem proprie dicere si quatuor modos observemus.*

353 Siehe Galfr. doc. 2,137.

und Beschreibungen lasse man bei seiner eigenen Bearbeitung aus und füge eigene dort ein, wo ursprünglich keine waren.[354] Dieses Verfahren entspricht dem horazischen *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem* (Hor. ars 130 f.). Zweitens soll man nicht den Spuren der Worte der Vorgänger folgen (*ne sequamur vestigia verborum*), was auf das *corpus materiae* zu beziehen sei: Alle Teile einer Materia, die von den Vorgängern schon mit Worten ausgedrückt worden sind, möge man nicht erneut in Sprache fassen, sondern mit Blick auf die Gesamtheit der Materia diejenigen Teile mit Worten versehen, zu denen die Vorgänger wenig bis nichts gesagt haben. Oder zumindest sei der Teil der Materia, den die Vorgänger an erster Stelle artikuliert haben, an späterer Stelle zur Sprache zu bringen und umgekehrt.[355] Dies entspricht dem horazischen *nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres* (Hor. ars 133 f.). Drittens soll man nicht zu einem solchen Teilstück hinüberwandern, von dem aus man den Rückweg zur Materia nicht findet.[356] Dies entspricht dem horazischen *nec desilies imitator in artum / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex* (Hor. ars 134 f.). Viertens sei kein allzu anmaßender und übermäßig ernster Anfang (*principium*) vorauszuschicken, wie ihn Horaz in der *Ars poetica* tadle (Hor. ars 136–139).[357] Die Entsprechung dieses Verfahrens zum horazischen *nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim* (Hor. ars 136) wird expliziert. Mit den skizzierten vier *modi* könne der genaue Beobachter eine *communis materia* in ausgezeichneter Weise (*egregie*) traktieren.[358] Weil Galfrids Verfahren jedoch die horazische Konzeption, wie man Originalität bei der Bearbeitung einer *publica materies* erreicht und mithin ein privates Eigentumsrecht an ihr erlangt, nur an der Oberfläche variieren, wird man ihnen selbst keine große Eigenständigkeit zugestehen. Wie auch die *Ars versificatoria* beschränkt sich das *Documentum* darauf, die horazischen Imitatio- und Aemulatio-Anforderungen als Regeln der Kunst festzuschreiben. Beide überschreiten insofern, als sie die Praxis zur Regel machen, das Paradigma der Artifizialität nicht. Eine originelle, versifizierte Neubearbeitung der Poetik des Wi(e)derdichtens bringt erst Galfrids *Poetria nova*.

354 Galfr. doc. 2,133.

355 Galfr. doc. 2,134: *Secundus modus est ne sequamur vestigia verborum, et hoc est intelligendum quantum ad corpus materiae; quia, si ceteri qui tractant materiam communem prius hanc partem materiae verbis exprimunt, postmodum illam, tertio tertiam, et sic deinceps, nos non debemus haec vestigia verborm sequi, ut illam partem materiae quam praemittunt praemittamus, et sic deinceps, sed universitatem materiae speculantes ibi dicamus aliquid ubi dixerunt nihil, et ubi dixerunt aliquid, nos nihil; quod etiam prius, nos posterius, et e converso; et sic communia proprie dicemus.*

356 Galfr. doc. 2,135: *Tertius modus est ut de materia non transeamus ad talem articulum unde reverti nesciamus ad materiam.*

357 Galfr. doc. 2,136: *Quartus modus est ne praemittamus tale principium quod sit nimis arrogans et superciliosum, ut est illud* [Hor. ars 137]*:* Fortunam Priami cantabo et nobile bellum.

358 Galfr. doc. 2,137: *His igitur quatuor modis observatis, communem materiam egregie diligens inspector poterit pertractare: quos modo Horatius commemorat in* Poetria, *ubi ait* [Zitat Hor. ars 131–137]. Es folgt eine Explikation der topischen Inventio auf Basis der von Horaz postulierten Attribuierungslehre. Siehe Galfr. doc. 2,138 f.

2.5 Die originelle Renovation der Poetik des Wi(e)derdichtens in der *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf

Die bedeutendste neue ‚Art of poetry and prose' ist Galfrids von Vinsauf *Poetria nova*. Ihr Autor, ein in Paris ausgebildeter und in England tätiger Grammatiklehrer, hatte zuvor bereits drei Lehrwerke für das Schreiben anspruchsvoller Texte verfasst, die einführende *Summa de coloribus rhetoricis* (zwischen 1175 und 1198), die auf Briefe spezialisierte *Summa de arte dictandi* (1188) und das umfassende, im vorigen Kapitel besprochene *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (1198/1199). Sein erfolgreichstes Werk, von dem mehr als 200 Handschriften in ganz Europa erhalten sind, war aber die zwischen 1199 und 1216 fertiggestellte *Poetria nova*, ein gut 2100 Hexameter umfassendes Lehrgedicht zu allen Aspekten kunstvollen Schreibens, das gewissermaßen die Summe von Galfrids Poetik-Didaxe bildet.[359] Die *Poetria nova* steht im Zentrum meiner folgenden Überlegungen. Denn die *Poetria nova* kann, obwohl hinsichtlich der Inhalte die *Rhetorica ad Herennium* die Hauptquelle der ‚neuen Poetik' darstellt,[360] insgesamt als originelle Imitatio der horazischen *Ars poetica* – der ‚alten Poetik' (*Poetria vetus*) – verstanden werden, an deren Stelle sie treten sollte. Während in der Forschung allgemein akzeptiert ist, dass sich Galfrid in agonaler Absicht auf die horazische *Ars poetica* bezieht, steht eine genaue Rekonstruktion dieses Bezugs noch aus.[361]

Die neuere Forschung analysiert die *Poetria nova* nicht mehr nur als Lehrbuch der Poetik, sondern als poetisches Meisterwerk sui generis.[362] Diese Neubewertung des Textes findet ihre Bestätigung in der bald einsetzenden und bis ins Spätmittelalter fort-

359 Zu Geoffrey, zur Chronologie seiner Schriften und zur *Poetria nova* im Besonderen vgl. Camargo 2011, mit einer Übersicht S. 3 f.

360 Vgl. Nims 1967, S. 10; Gallo 1971, S. 133.

361 Vgl. Hardison / Golden 1995, S. 149; Tilliette 2000, S. 35–38 und 41; Woods 2010, S. 12–14; Camargo 2011, S. 2; Knapp 2014b, S. 221. Eine gründliche Rekonstruktion von Galfrids Horaz-Imitatio liegt bislang nicht vor. Einige wenige wörtliche *Ars poetica*-Zitate in der *Poetria nova* versammelt Quint 1988, S. 235–241, ohne auf Galfrids teils gravierende Umdeutungen horazischer Präzepte einzugehen. Vgl. auch Hardison / Golden 1995, S. 149, die zwar „numerous paraphrases and playful reminiscences of Horace's *Art*" beobachten, aber auch behaupten: „[T]here is not a single direct quotation in it from the *Art* or any other work by Horace, and Horace's name is never mentioned." Hinsichtlich der Inhalte lässt sich festhalten, dass Galfrid die *Ars poetica* in Verbindung mit dem *Materia-Kommentar*, den er schon für das *Documentum* benutzt hat, rezipiert hat. Vgl. Friis-Jensen 1990, S. 326–328; Friis-Jensen 1995; Tilliette 2000, S. 43 f. Nicht zuletzt weist die *Poetria nova* eine ähnlich intrikate Gattungsmischung auf wie die ‚alte Poetik', vgl. M. Janka 2005. Eine etwas detailliertere Analyse und kluge Deutung der Bezüge zur *Ars poetica* bietet jetzt Ferriss-Hill 2019, S. 248–250.

362 Vgl. programmatisch etwa Willis 2017, die dafür plädiert, die *Poetria nova* als „work of poetry in its own right" (S. 300) zu erforschen. Die detaillierteste Analyse in diesem Sinn bietet Tilliette 2000. Vgl. außerdem M. Janka 2005; Ferriss-Hill 2019, S. 250 f.

geführten Kommentierung, die maßgeblich von Woods erforscht worden ist.[363] Ein von Woods edierter Kommentar stellt heraus, dass die *Poetria nova* nicht nur als theoretisches Lehrwerk *de arte*, sondern auch als poetisches Meisterwerk *ex arte* unterrichtet.[364] Dieses Lehren ‚im Vollzug' (*ex arte*) steht, wie bereits oben zur *Ars poetica* festgestellt (siehe Kap. 2.2.1) und jetzt vom *Poetria nova*-Kommentar untermauert, in unmittelbarem Zusammenhang mit der Imitatio:

> Sequitur uidere qualiter hoc opus tractetur. Notandum est quod auctor in hoc libro est rethor et orator. Est enim differentia inter rethorem et oratorem: rethor est qui tradit artem ornate loquendi; orator vero qui agit secundum artem illam quam tradit [dicit] Tullius. Aliud est enim agere de rethorica et aliud rethorice. Rethor enim agit de rethorica, orator autem rethorice. Iste auctor utrumque facit; agit de rethorica et hoc rethorice. Item aliud est agere de uersibus et aliud uersifice. Virgilius agit uersifice et non de uersibus, Donatus autem de uersibus et non uersifice. Iste auctor utrumque facit. Item aliud est de arte loqui, aliud ex arte. Loqui de arte est dare precepta artis. Loqui ex arte est artis imitari precepta quod est difficilius, sicut uersificari difficilius quam dare precepta de uersibus. Istee auctor utrumque facit; loquitur de arte ita quod ex arte, versificatur dans precepta de uersibus. Et ita ipse agit quod docet [...]. [365]

> Als Nächstes ist zu sehen, wie dieses Werk gehandhabt wird. Zu bemerken ist, dass der Autor [Galfrid] in diesem Buch Rhetoriker und Redner ist. Zwischen Rhetoriker und Redner besteht nämlich ein Unterschied: Rhetoriker ist derjenige, der die Kunst, schmuckvoll zu reden, lehrt; Redner ist indes derjenige, der gemäß dieser Kunst, die er lehrt, handelt, sagt Cicero. Denn es ist eine Sache, über die Rhetorik zu handeln, und eine andere, rhetorisch zu handeln. Der Rhetoriker handelt nämlich über die Rhetorik, der Redner aber rhetorisch. Dieser Autor [Galfrid] macht beides: Er handelt über die Rhetorik und rhetorisch. Ebenso ist es eine Sache, über Verse zu handeln, und eine andere, Verse machend zu handeln. Vergil handelt Verse machend und nicht über Verse, Donat aber handelt über Verse, ohne Verse zu machen. Dieser Autor [Galfrid] macht beides. Ebenso ist es eine Sache, über die Kunst zu sprechen, eine andere, aus Kunst zu sprechen. Über die Kunst zu sprechen, heißt, Vorschriften der Kunst zu geben. Aus Kunst zu sprechen, heißt, die Vorschriften der Kunst nachzuahmen, was schwieriger ist, genauso wie es schwieriger ist,

363 Ein Kommentar liegt in Edition vor, siehe Comm. in Galfr. P.n. Grundlegend und umfassend zur mittelalterlichen *Poetria nova*-Kommentierung vgl. Woods 2010.

364 So Tilliette 2000, S. 17: „La stratégie d'écriture élaborée par Geoffrey de Vinsauf a donc pour effet d'assimiler, en un processus que l'n pourrait qualifier d'auto-référentiel, le discours *sur* la poésie au discours *de* la poésie." Ausführlicher mit Bezug auf Kellys Typologie der ‚Arts of poetry and prose' deutet Camargo 2011, S. 1: „As a preceptive treatise, it taught *de arte rhetorica*; but as a rhetorical poem of more than two-thousand hexameters, it simultaneously taught *ex arte*. Thus, the *Poetria nova* combined the two most advanced categories in Douglas Kelly's four-level taxonomy of medieval ‚arts of poetry and prose': (1) the masterpiece, (2) the rhetorical treatise, (3) the grammatical treatise, (4) the elementary treatise. Like John of Garland's *Parisiana poetria*, it is a rhetorical treatise in the scope and level of its instruction. At the same time it is a poetic masterpiece that teaches the art by fully embodying its contents, like John of Hauville's *Architrenius* or Alan of Lille's *Anticlaudianus*."

365 Comm. in Galfr. P.n., accessus 41–54, S. 6.

> Verse zu machen, als Vorschriften über Verse zu geben. Dieser Autor macht beides: Er spricht über die Kunst und so auch aus Kunst; er macht Verse und gibt Vorschriften über Verse. Und so vollzieht er selbst, was er lehrt [...].

Nach der umständlichen Differenzierung zwischen theoretischer Unterweisung und praktischem Vollzug – hinsichtlich Rhetorik / reden, Verslehre / Verse machen sowie Kunst / künstlerisch handeln – fällt der entscheidende Satz, dass *ex arte loqui* bedeute, die ‚Vorschriften der Kunst nachzuahmen' (*artis imitari precepta*), was schwieriger sei, als *de arte* Vorschriften zu geben. Der Kommentar wertet also in dezidiertem Bezug auf die Imitatio die Dichtungspraxis höher als die Dichtungstheorie und hält Handeln für wichtiger als Behandeln. Dass seine Erklärung zugleich eine sehr treffende Deutung der *Poetria nova* anleiten kann, soll im Folgenden gezeigt werden. Dabei sollen auch die Konsequenzen für das Verständnis der *Poetria nova*, die *ex arte* geschrieben ist und Dichtung im praktischen Vollzug bietet, erörtert werden. Man wird schon jetzt zurückhaltend damit sein, die meisterhafte Poetik *ex arte* der praxisfernen Dichtungstheorie zuzuordnen.

2.5.1 Ambivalenzen des Anfangs. Die Herübernahme des Horaz in die Widmung

Das erste Wort der *Poetria nova* lautet *Papa* – und bezieht sich auf den Adressaten der Widmung: auf Papst Innozenz III. (1198–1216). Eingeführt wird der so Geehrte über ein Wortspiel mit seinem Namen (lat. *Innocentius*), der das Metrum sprengen würde:

> Papa stupor mundi, si dixero Papa Nocenti,
> Acephatum nomen tribuam; sed, si caput addam,
> Hostis erit metri. Nomen tibi vult similari:
> Nec nomen metro, nec vult tua maxima virtus
> Claudi mensura. Nihil est quo metiar illam: 5
> Transit mensuras hominum. Sed divide nomen,
> Divide sic nomen: „In" praefer, et adde „nocenti",
> Efficiturque comes metri. Sic et tua virtus
> Pluribus aequatur divisa, sed integra nulli.
> (Galfr. P.n. 1–9)

> Vater, Staunen der Welt, wenn ich ‚Schädlicher Vater' gesagt haben werde, werde ich dir einen kopflosen Namen zuteilen; aber wenn ich das Haupt hinzufügen werde, wird dein Name Feind des Metrums sein. Dein Name will dir ähnlich werden: Weder will sich dein Name vom Metrum noch deine größte Tugend vom Maß einschließen lassen. Es gibt nichts, womit ich sie messen könnte; sie überschreitet jedes Maß der Menschen. Aber teile den Namen, teile den Namen so: ‚In' stelle voran, und ‚nocenti' füge hinzu, und bewirkt wird ein Gefährte des Metrums. So wird auch deine Tugend als geteilte vielen gleich, aber als ganze keinem.

Die Widmung ist ambivalent, weil die ins Metrum passende Alternative *Papa Nocens* für den Angesprochenen wenig schmeichelhaft ist, obwohl sie abgewiesen wird; auch das Wort *stupor* hat neben ‚Staunen' noch eine zweite, nicht eben freundliche Bedeutung (‚Stumpfsinn').[366] Eine vergleichbare Ambivalenz zeichnet die Position des Horaz gegenüber den Pisonen – Vater und Söhnen – aus, denen die *Ars poetica* gewidmet ist.[367] Zwar reicht die ambivalente Widmung des Werks an einen Vater noch nicht hin, um von einer Horaz-Imitatio zu sprechen. Doch das in der ‚alten Poetik' vorgebildete Motiv des ‚abgetrennten' Kopfes im Gedankenspiel eines Konditionalsatzgefüges liefert ein weiteres Indiz dafür, dass Galfrid sich bereits hier, ganz am Anfang seines Textes, nachahmend auf Horaz bezieht (Hor. ars 1 f.: *Humano capiti cervicem pictor equinam / iungere si velit* [...]; siehe Galfr. P.n. 1 f.). Wie bei Horaz fungiert die Darstellung des vom Rest des Körpers getrennten Kopfes auch bei Galfrid als Metapher für ein analoges Problem, das eigentlich auf einer anderen Ebene liegt. Doch während bei Horaz das im Bild aus Körperteilen verschiedener Tiere zusammengesetzte Hybridwesen auf das Problem der fehlenden Einheit des Gedichts verweist, verweist bei Galfrid der das Metrum sprengende Name des Papstes auf die Unmöglichkeit der Messung der *virtus* jenes Papstes, das heißt: die Form des Wortes bzw. des Gedichts muss auf das bezeichnete Objekt, den Papst, bezogen werden. Galfrid zeigt mithin an einem – extremen – Beispiel, dass die von Horaz propagierte Lösung nicht funktioniert. Horaz hatte Beschränkung und Einheit beim Sujet gefordert (bes. Hor. ars 11–23), doch Galfrid führt vor, dass diese Forderung den Papst bzw. seinen Namen enthaupten, das heißt: ein entsprechend einförmig gefügtes Gedicht die *virtus* des Papstes verfehlen würde. Und entsprechend wählt Galfrid die Lösung, die der horazischen gerade entgegensteht:[368] Statt Einheit (Hor. ars 8 und 23) fordert er – zwei Mal und im Imperativ – Trennung (*divide, divide!*). Die ‚Teilung' der im Ganzen unvergleichlichen *virtus* des Papstes, die im Anschluss vollzogen wird (Galfr. P.n. 10–16), verbindet im Text gerade unverbunden nebeneinanderstehende Einzelteile. Die Tugend von Papst Innozenz III. teilt sich in die vortreffliche Abstammung von Bartholomäus, das milde Herz von Andreas, die teure Jugend von Johannes, den festen Glauben von Petrus, das vollendete Wissen von Paulus; doch zusammengenommen soll sie keinem gleichen (Galfr. P.n. 10–13: *Egregius sanguis te confert Bartholomaeo, / Mite cor Andreae, pretiosa juventa Johanni, / Firma fides Petro, perfecta scientia Paulo, / Ista simul nulli*). Die *virtus* des derart ausgezeichneten Adressaten der Widmung erscheint in der *Poetria nova* so stückhaft zusammengesetzt wie das horazische Hybridwesen mit Menschenkopf, Pferdehals und

366 Vgl. für eine eingehende Analyse Woods 2010, S. 2–5.

367 Vgl. Ferriss-Hill 2019, S. 100–153 und 249.

368 Vgl. Leupin 1987, S. 131, der im „*oxymoron*, a figure translating in one linguistic unit a fusion of opposites that assume their reciprocal meaning only by being united", eine zentrale rhetorische Figur erkennt. Anders Ferriss-Hill 2019, S. 248, die bei Galfrid wie bei Horaz „the importance of harmony, where head and body go together", betont sieht.

Fischschwanz sowie diversen, von überallher zusammengesuchten Federn und Gliedern (Hor. ars 1–4). Ganz sicher ist sie nicht *simplex et unum* (Hor. ars 23). Galfrids gegenüber Horaz neue, originelle Lösung, die Abtrennung der Namensvorsilbe, erlaubt nicht nur, die metrische Ligatur zu erhalten. Zwar muss der Name selbst zerschnitten werden. Doch die Teilung des Namens passt viel besser zur Materia, der *virtus*, die nur in ihren einzelnen Aspekten, nicht aber als ganze und unzertrennte benennbar ist.[369] Die *virtus* des Papstes ist wichtiger als sein Name und die poetische Regel ein zu überwindendes Hindernis, wenn sie die Aussage in ihr Gegenteil – die Rühmung des Widmungsempfängers als eminent nützlichen Fundaments der Dichtung in eine Schmähung seiner schädlichen Wirkung – verkehren würde.

Überdies ragt noch ein Körperteil des metaphorisierten Namens des Papstes über alles heterogen Zerstückelte hinaus: die ‚Gnade der Zunge' (Galfr. P.n. 13 f.: *Superest de dotibus una, / Quam nulli fas est attingere: gratia linguae*), metaphorisch auch als unvergleichlicher ‚Mund' (*os*) bezeichnet, der ‚Gold' (*aurum*) hervorbringe (Galfr. P.n. 17–19). Dieser Mund seines Patrons ermöglicht Galfrid nicht nur, überhaupt poetisch zu reden, sondern befähigt ihn auch dazu, den größten – und, worauf zurückzukommen ist, alten – Autoritäten das Schweigen zu gebieten:

> Augustine, tace! Leo papa, quiesce! Johannes,
> Desine! Gregori, subsiste!
> (Galfr. P.n. 15 f.)
>
> Augustinus, schweig! Papst Leo, sei ruhig! Johannes, komm zum Ende! Gregor, sei still!

Den theologischen, kirchlichen und biblischen Autoritäten das Wort zu verbieten, muss wohl, auch wenn das Schweigegebot im Namen des Widmungsempfängers gesprochen wird, als zwar spielerisches, gleichwohl entschiedenes Übertrumpfen ebenjener Autoritäten gedeutet werden.[370] Diese agonale Überbietungsgeste am Anfang des Textes lässt sich wiederum auf die *Ars poetica* zurückführen, wo Horaz eingangs, wie gezeigt (siehe Kap. 2.2.1), dem Interlokutor, der keine Kunstregeln zulasten des Künstlerwillens anerkennen möchte, eine Absage in Form einer qualifizierten Lizenz erteilt, die Horaz' Diskursmacht vollzieht. Die Autorität zur Überbietung im Zeichen ‚neuer Poetik' stiftet der ungeheuer sprachmächtige Innozenz III., dessen Lobpreis, den Galfrid vorbringt, auf diesen selbst zurückgespiegelt wird.[371] Damit wird vollends verständlich, warum die ‚Enthauptung' des Namens, die den Widmungsempfänger als ‚Schädlichen' (*Nocens*) eingeführt hätte, unbedingt zu vermeiden gewesen ist.[372] Doch zugleich wird auch die

369 Vgl. Leupin 1987, S. 136.
370 Vgl. Nims 1967, S. 99.
371 Vgl. Leupin 1987, S. 134 f.
372 Vgl. Leupin 1987, S. 135.

Ambivalenz verständlich, die in Galfrids Überlegung, den Namen des Papstes, seines (geistlichen) ‚Vaters', zu enthaupten, zum Ausdruck kommt: Der ‚Vater' ermöglicht es Galfrid einerseits, die Alten – Johannes, Augustinus, Leo, Gregor – zu überbieten, muss andererseits jedoch selbst überwunden werden, damit Galfrid überhaupt dichten kann; denn eine unvergleichliche *lingua*, vor der selbst Augustinus oder Gregor verstummen müssen, würde auch einen Galfrid nicht zu Wort kommen lassen. Ohne Vater *und* ohne Enthauptung des Vaters gibt es kein Gedicht.

Mit der paradoxen Verbindung von Alter (des Herzens) und Jugend (des Körpers), die den *senex juvenis* Innozenz III. auszeichne, der zugleich der alte Petrus und der junge Johannes sei, einer Paradoxie auf der Inhaltsebene, bringt Galfrid erneut die inhomogene Verbindung von Gegensätzlichem als anti-horazisches Programm zur Geltung:

> Trans homines totus: ubi corporis ista juventus 20
> Tam grandis senii, vel cordis tanta senectus
> Insita tam juveni? Quam mira rebellio rerum:
> Ecce senex juvenis! Fidei sub tempore primae
> Cum Dominus Petro praeferret amore Johannem,
> Papatu Petrum voluit praeferre Johanni. 25
> In te, Papa, modo nova res his accidit annis,
> Papa senex Petrus, et papa juventa Johannis.
> (Galfr. P.n. 20–27)

> Als ganzer über die Menschen: Wo ist diese Jugend des Körpers so hohem Alter oder ein so großes Alter des Herzens derartiger Jugend eingepfropft? Was für eine erstaunliche Rebellion der Dinge: Siehe, der junge Greis! Obwohl der Herr während der Zeit des anfänglichen Glaubens Johannes in der Liebe dem Petrus vorzog, wollte er beim Papsttum Petrus dem Johannes vorziehen. In dir, Papst, ereignet sich eben jetzt in diesen Jahren eine neue Sache, ein greiser Papst Petrus und ein jugendlicher Papst Johannes.

Zentral an dieser Stelle ist, wie Leupin herausgearbeitet hat, der alte, immer wieder erneuerte Gemeinplatz des *puer senex*,[373] weil in ihm die Dynamik der Erneuerung des Alten, das Kernthema des Wieder- und Widerdichtens, konzentriert erscheint.[374] An späterer Stelle erläutert Galfrid (auch selbstreflexiv) die Herstellung einer *puer senex*-Figur als Amplificatio-Maßnahme der Oppositio (Galfr. P.n. 674–686), die der Aneignung einer Materia durch innovierende Gestaltung dient. Im konkreten Fall der Dedikation ist die Erneuerung gelungen, das Alte im Neuen zur ‚neuen Sache' (*nova res*) geworden. Die Verbindung von Jung und Alt, von Johannes und Petrus in der einen Gestalt Innozenz' III. wird zudem als ‚wundersame Rebellion der Dinge' (*mira rebellio rerum*) bezeichnet, das heißt: Zwei ‚Naturen' oder natürliche Zustände, Alter und Jugend, sind, obwohl im wech-

373 Vgl. die Grundlegung bei Curtius 1965 [1948], S. 108–112.
374 Vgl. Leupin 1987, S. 130.

selseitigen Widerspruch befangen, miteinander vereinigt worden, wobei die Vereinigung durch einen subjektlosen Pfropfakt (siehe *insita*) bewirkt worden ist. Für das in diesem Zusammenhang entscheidende Wort halte ich die *re-bellio*, den ‚Wieder-Krieg' der beiden ‚Sachen' (*res*), weil hier die Materia-Aspekte des ‚Kampfs' um Originalität und der ‚Rückwendung' auf die Tradition vereinigt werden. Das Resultat – Originalität *durch* Traditionalität – zeichnet sich durch eine erstaunliche Neuheit aus: Innozenz III. sei nicht nur ein ‚neuer Petrus', sondern auch ein ‚neuer Johannes'; als solcher hat er Galfrid zufolge die Figur ‚Petrus' fundamental renoviert. Damit weist der ‚ganze' Innozenz III. tatsächlich ‚über die Menschheit' (*Trans homines totus*) hinaus auf Christus als Gründungsfigur des Christentums, in der sich das ‚alte' Menschengeschlecht ‚erneuert' und in der sich göttlich-ewiges Alter zur Jugend des sündenerlösten Menschengeschlechts neu gebiert, wovon das Neue Testament, das Alte erfüllend, berichtet. Zwei für die *Poetria nova* besonders relevante rhetorische Figuren bzw. Tropen werden im *puer senex* Innozenz also in reflexiver Absicht vorgeführt: die Oppositio („junger Greis' bzw. ‚greiser Jugendlicher'), was die anti-horazische Zusammenfügung unpassender und sogar gegensätzlicher Teile reflektiert, und die Transsumptio,[375] auf die ich unten näher eingehe.

Die Vorrede endet mit einigen feinen und präzisen Anspielungen auf die Originalitätsbedingungen der horazischen Konzeption des Wi(e)derdichtens:

> Me transtulit Anglia Romam
> Tanquam de terris ad caelum, transtulit ad vos
> De tenebris velut ad lucem. Lux publica mundi,
> Digneris lucere mihi; dulcissime rerum,
> Dulce tuum partire tuo.
> (Galfr. P.n. 31–35)

> England trug mich hinüber nach Rom, gleichsam von der Erde zum Himmel, trug mich zu euch aus der Dunkelheit ins Licht. Öffentliches Licht der Welt, mögest du mich für würdig halten, mir zu leuchten; aller Dinge Süßester, teile deine Süße mit dem deinen.

Zunächst berichtet Galfrid davon, von England aus nach Rom geschickt worden zu sein; die Forschung geht entsprechend von einem Romaufenthalt Galfrids aus.[376] Doch das verwendete Verb *transferre* kann auch ‚(in eine andere Sprache) übersetzen' sowie ‚(vom Wörtlichen ins Metaphorische) übertragen' bedeuten.[377] Es wird also metaphorisch ein ‚poetologischer Transfer', etwa eine Latinisierung (oder Romanisierung) des Engländers, mitgemeint sein, zumal Rom der Ort des Papstes (*transtulit ad vos*) ist, dessen über alle anderen redebegabter Mund goldene Worte hervorbringt und der hier mit der

375 Vgl. Leupin 1987, S. 130 f.
376 Vgl. Woods 2010, S. 2; Camargo 2011, S. 2.
377 An verschiedenen Stellen, die metaphorische Prozesse der ‚Übertragung' thematisieren, verwendet Galfrid selbst *transferre*, siehe Galfr. P.n. 766, 923, 929, 938 und 941.

vielleicht häufigsten Metapher für poetische Rede, der Süße, assoziiert wird. Tatsächlich ist die Reise von einem (vom eigenen) an einen anderen (fremden) Ort diejenige performative Metapher, mit der Galfrid seine eigene Konzeption der *transsumptio* (‚Herübernahme'[378]) erläutert, die als Mastertrope der zehn in der *Poetria nova* gelehrten Tropen – dem sogenannten ‚schweren Schmuck' (*ornatus gravis*) im Gegensatz zum ‚leichten Schmuck' (*ornatus levis*) der Figuren – fungiert (siehe Galfr. P.n. 767–1093, wo *transsumere* und *transsumptio* die tropischen Verfahren Metapher, Onomatopoesie, Antonomasie, Allegorie, Metonomie, Hyperbole, Synekdoche, Katachrese, Hyperbaton und, ungenannt, Periphrasis bezeichnen):[379]

> Denarius iste colorum
> Verba colorat ea gravitate, quod est alieno,
> Non proprio, vox sumpta modo. Genus omnibus unum:
> Scilicet improprius vocum status et peregrina
> Sumptio verborum.
> (Galfr. P.n. 960–964)
>
> Dieser Denar der Farben färbt die Wörter mit derjenigen Gewichtigkeit, die ein Wortsinn nur in einer fremden, nicht seiner eigenen Bedeutung genommen hat. Die Gattung [der ‚Herübernahme'] ist bei allen Tropen eine einzige, nämlich der uneigentliche Status des Wortsinns und das fremde Nehmen der Wörter.

Vor diesem Hintergrund gelesen, beschreibt und vollzieht Galfrids *peregrina sumptio* oder *translatio* nach Rom, an einen ‚fremden Ort', das Verfahren seiner eigenen Mastertrope.[380] Der nicht nur biographisch, sondern auch bezogen auf die eigenen rhetorisch-poetischen Verfahren zu verstehende Aufstieg des Dichters Galfrid in Abhängigkeit von Innozenz III. wird in der Reisemetapher weitergeführt, die Galfrid für den ‚Weg' der *Poetria nova* von ihrem Anfang (Galfr. P.n. 57 f.) bis zu ihrem Ende (Galfr. P.n. 2066 f.) nutzt.[381] Der Dichter, sein Werk und die Mastertrope der Transsumptio bespiegeln, durchdringen und erhellen (oder verdunkeln) sich wechselseitig. Das Ziel von Galfrids Translatio ist Rom – der fremde Ort des Papstes, zu dem der Dichter ‚herübergenommen' wird. Die autologisch-heterologische Dynamik dieser Bewegung entspricht der Ambiva-

378 Quintilian verwendet lat. *transsumptio* für gr. *metálēpsis*, siehe Quint. inst. 8,6,37. Vgl. Purcell 1971, S. 370 f.

379 Vgl. die exzellente Analyse bei Willis 2017, S. 277–290. Zuvor hatten Leupin 1987, S. 127–133, und Tilliette 2000, S. 123 f., auf die Bedeutung der Transsumptio für Galfrids Konzeption der Tropen aufmerksam gemacht. Grundlegend zur Transsumptio als Mastertrope ist Purcell 1987. Zu den Tropen des *ornatus gravis*, die aus der *Rhetorica ad Herennium* genommen sind, vgl. Gallo 1971, S. 198–207.

380 Vgl. Leupin 1987, S. 133.

381 Vgl. Kelly 1991, S. 95.

lenz von Anziehung und Abstoßung, die Galfrids einführend analysiertes Verhältnis zu seinem *Papa* prägt. Denn durch den von der Transsumptio bewirkten Ortswechsel verwandelt sich das alte, ‚herübergenommene Wort', wie Galfrid bemerkt, in einen ‚neuen Gast' und ‚gefällt durch seine Neuheit' (Galfr. P.n. 756–764, hier bes. 762 f.: *sit ibi novus hospes / Et placeat novitate sua*). Erst in dieser Novität, als ‚Herübergenommener', dessen Vater das Ziel seiner Reise ist, kann Galfrid poetisch zur Geltung kommen.[382]

Weiterhin fällt die Metaphorik von Dunkelheit und Licht auf. Dabei erscheint besonders die Bewegungsrichtung ‚aus der Dunkelheit ans Licht' (*de tenebris ad lucem*) als signifikant, weil sie an eine ähnliche Metaphorik aus der *Ars poetica* erinnert, die Horaz für Homers ‚richtigeres Anfangen' beim Wiederdichten verwendet hatte: Homer sinne stets darauf, ‚nach dem Rauch Licht zu geben' (Hor. ars 143: *ex fumo dare lucem*). Bei Galfrid, der danach strebt, Horaz zu überbieten, ist das Licht am Anfang schon da und der versprochene Anfang denkbar groß (Galfr. P.n. 1: *Papa stupor mundi*). Jenes bereits vorhandene Licht, Papst Innozenz III., bildet den Gegenstand von Galfrids Gedicht – zumindest in der Widmung. Gewissermaßen ist Papst Innozenz III. also ein ‚im öffentlichen Besitz befindlicher Stoff', eine *publica materies* (Hor. ars 131), die Galfrid hier *lux publica* nennt, die von Galfrid allerdings nicht gemäß der horazischen Originalitätsbedingungen privatrechtlich angeeignet, sondern ihm nur als Gabe gegeben werden kann (Galfr. P.n. 33–35, siehe bes. *Digneris lucerere mihi* und *Dulce tuum parire tuo*). Die *Poetria nova* soll, wie Galfrid am Ende der Widmung schreibt, als (Gegen-)Gabe eines geringen Werks von ‚kurzem' Körper mit viel Platz für Kräfte (oder Bedeutungen) vom ‚großen' Papst angenommen werden (Galfr. P.n. 41 f.: *Accipe, magne, / Hoc opus exiguum, breve corpore, viribus amplum*). Als Körper (*corpus*) partizipiert das ‚kleine Werkchen' (*opus exiguum*), das zwar die horazische Forderung nach *brevitas* im Formalen erfüllt (*breve*), aber im Inhaltlichen mit seiner Fülle (*viribus amplum*) wuchert, zuletzt an Kopf (Name), Zunge (Sprache) und Mund (Eloquenz) von Innozenz.[383] Diese Partizipationslogik stiftet die differenzielle Überbietung des Musters: *os tamen ejus / Impar est* (Galfr. P.n. 18 f.).

2.5.2 Bauen, um zu dienen. Funktionalität der Kunst für das höfische Zeremoniell

Die auf die Widmungsvorrede folgende Einleitung beschäftigt sich entgegen einer zuweilen in der Forschung vertretenen Ansicht mit der Inventio.[384] Für die Inventio wird

382 Vgl. zu einer vergleichbaren ‚metaleptischen' Konzeption des Wieder- als Widerdichtens Stellmann 2020.

383 Vgl. allgemein dazu auch Kelly 1991, S. 94 f.

384 Vgl. zu dieser Ansicht Worstbrock 1999, S. 137: „Die ‚Poetria nova' ist in ihrem Aufbau unverkennbar an der Reihe der fünf Officia oratoris der klassischen Rhetorik orientiert, doch läßt sie bezeichnenderweise das erste Officium, die Inventio, beiseite; Findung des Stoffes ist für sie kein

eine poetologische Metapher verwendet, die in paradigmatischer Weise die fundamentale Bedeutung der Stofffindung für das (Wieder-)Dichten unterstreicht:

Si quis habet fundare domum, non currit ad actum
Impetuosa manus: intrinsica linea cordis
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo 45
Interior praescribit homo, totamque figurat
Ante manus cordis quam corporis; et status ejus
Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis
Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.
Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens 50
Ad verbum: neutram manibus committe regendam
Fortunae; sed mens discreta praeambula facti,
Ut melius fortunet opus, suspendat earum
Officium, tractetque diu de themate secum.
Circinus interior mentis praecircinet omne 55
Materiae spatium. Certus praelimitet ordo
Unde praearripiat cursum stylus, at ubi Gades
Figat. Opus totum prudens in pectoris arcem
Contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore.
(Galfr. P.n. 43–59)

Wenn jemand ein Haus zu errichten hat, eilt seine ungestüme Hand nicht sogleich zur Tat. Die innere Richtschnur des Herzens misst das Werk im Voraus, und der innere Mensch schreibt die Reihenfolge in einer festen Ordnung vor, und die Hand des Herzens gestaltet vor der Hand des Körpers das ganze Haus; und dessen Status besteht zuerst im Archetyp und dann im sinnlich Wahrnehmbaren. Die Dichtung selbst möge in diesem Spiegel sehen, welches Gesetz den Dichtern gegeben werden muss. Die Hand greife nicht überstürzt zum Griffel, die Zunge brenne nicht vor Verlangen nach dem Wort. Keine von beiden [weder Hand noch Zunge] begebe sich in die Hände der Fortuna; stattdessen halte, damit das Werk besser gelinge, ein besonnener Geist, der Tat vorangehend, die Tätigkeit von Hand und Zunge auf und bedenke das Thema eine Zeit lang bei sich. Der innere Zirkel des Geistes umkreise zuerst die gesamte räumliche Ausdehnung des Stoffs. Eine festgesetzte Ordnung möge vorab festlegen, von wo der Griffel seine Bewegung beginnen und wo sein Cadiz (sein Endpunkt) festgesetzt werden soll. Versammle wohlüberlegt das gesamte Werk in der Burg deines Herzens, und das Werk sei früher im Herzen als im Mund.

Zunächst lässt sich der Hausbauvergleich an der Schnittstelle von Inventio und Dispositio auf Quintilians Rhetoriklehrbuch beziehen, wo, wie Gallo bemerkt, das Bauen die ordnende Strukturierung des gefundenen Materials illustriert.[385] Der Hausbauver-

Thema der Erörterung, da er als gegeben betrachtet wird.“ Vgl. dagegen für Analysen der Inventio in der *Poetria nova* Gallo 1971, S. 136 f.; Kelly 1991, S. 64–68, 71 f. und 77; Tilliette 2000, S. 87–115; Schmitz 2007, S. 254–257.

385 Vgl. Gallo 1971, S. 137. Siehe Quint. inst. 7, prol. 1: *sed ut opera extruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhi-*

gleich weist indes über die Rhetoriktradition hinaus. Dass der Dichter ein Baumeister und sein Werk ontologisch zuerst ein Archetyp (*status archetypus*), dann sinnlich wahrnehmbar (*status sensilis*) sein soll, muss, wie die Forschung herausgestellt hat, auf die platonische Kosmogonie bezogen werden, die im Mittelalter maßgeblich aus der von einem Kommentar begleiteten *Timaios*-Übersetzung des Calcidius bekannt ist. Denn der platonischen Kosmogonie zufolge existiert der Kosmos zuerst als intelligible ‚Blaupause' (*mundus intellegibilis*),[386] nach deren Vorbild dann die sinnlich wahrnehmbare Welt (*mundus sensilis*) ‚gebaut' wird.[387]

Platons Demiurg, der von Calcidius als *opifex* und *fabricator* bezeichnete Baumeister des Kosmos, stellt sein Bauwerk nach den Prinzipien ‚Ähnlichkeit' (*similitudo*) und ‚Nacheiferung' (*aemulatio*) als ‚Nachbildung' (*simulacrum*) eines ewigen ‚Musters' (*exemplum* / *exemplar*) her (Calc. trans. 28a–b und 29a). Zur Herstellung der sinnlich wahrnehmbaren Nachbildung hat der Demiurg seinen Geist auf ein unveränderliches ‚Muster' (*exemplum*) gerichtet, als er die *fundamenta* seines kosmischen Werks, später als die vier Elemente konkretisiert,[388] gelegt hat (Calc. trans. 28c–29a). Mit Blick auf Galfrids Vergleich der Inventio mit dem Hausbau ist darauf hinzuweisen, dass die Baumetaphorik des *Timaeus* in den *Glosae super Platonem*, einem philosophiegeschichtlich bedeutsamen *Timaeus*-Kommentar des Pariser Grammatikers Wilhelm von Conches,[389] zu einem regelrechten Vergleich expliziert worden ist. Die am Beginn des *Timaeus* eingeführte Unterscheidung zwischen Seiendem und Werdendem, zwischen dem, ‚was ewig ist und der Entstehung

beatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit.

386 Wenn Galfrid zur Bezeichnung des ontologisch primären Status der Dichtung als ‚intelligibles Muster' das Adjektiv *archetypus* (Galfr. P.n. 48) – statt z.B. *intelligibilis* – verwendet, unterstreicht er den Platonismus seines Gleichnisses noch, denn *archetypus* verweist auf die platonische Idee als Exemplar. Vgl. MLW 1967–, Bd. 1, Sp. 878,58–66. Für eine darüber hinaus gehende, spezifisch theologische Semantik vgl. Tilliette 2000, S. 63.

387 Vgl. Brinkmann 1928, S. 9; Kelly 1991, S. 56, 64–68 und 94; Tilliette 2000, S. 55–59 und 62 f.; Schmitz 2007, S. 255 f.; Kiening 2015, S. 24; James-Raoul 2007, S. 62–65.

388 Calc. trans. 31b, S. 24,5–8: *Et quia corpulentus uisibilisque et contiguus erat merito futurus, sine igni porro nihil uisibile sentitur nec uero tangi quicquam potest sine soliditate, soliditas porro nulla sine terra, ignem terramque corporis mundi fundamenta iecit deus.* Die Elemente sind von der dritten ontologischen Gattung zwischen unvergänglichem Muster (Seiendem) und Artefakt (Werdendem) zu unterscheiden. Die Bezeichnung dieser dritten Gattung als *facti generati visibilis animalis mater* (Calc. trans. 51a: ‚Mutter des sichtbaren Gemachten und des gezeugten Lebendigen') hat vielleicht dazu beigetragen, dass in der mittelalterlichen Poetik die etymologische Rückführung der *materia* auf *mater rei* geläufig ist. Siehe Bernard. Traiect. comm., Z. 212, S. 67: *materia quasi rei mater appellatur.* Ebenso Conr. Hirs. dial., Z. 223, S. 78. Galfrid nennt im Rahmen der Determinatio-Lehre der Elocutio das (z.B. bloße, nicht um ein Attribut ergänzte) Einzelwort *quasi mater hyle, quasi res rudis et sine forma* (Galfr. P.n. 1762), ist also mit der platonischen Kosmogonie und dem Begriff der *materia informis* bestens vertraut.

389 Vgl. Ricklin 1998.

ermangelt‘, und dem, ‚was entsteht und nicht ewig ist‘ (Calc. trans. 27c–28a), deutet Wilhelm als eine das Verständnis erleichternde Hinführung zu den vier Ursachen, aus denen hervorgehe, dass der Kosmos als ewiger erschaffen werden konnte.[390] Das, ‚was ewig ist und der Entstehung ermangelt‘, umfasse die Wirk-, Formal- und Finalursache (*causa efficiens, causa formalis* und *causa finalis*) des Kosmos (nämlich die *diuina essentia, diuina sapientia* und *diuina bonitas*), während das, ‚was entsteht und nicht ewig ist‘, auf die *quatuor elementa* als ihrerseits ‚bewirkte‘, weil gemäß *creatio ex nihilo*-Doktrin hervorgebrachte *causa materialis* gemünzt sei.[391] Auf dieser Grundlage verwendet Wilhelm einen von Augustinus geprägten Bauvergleich,[392] um zu begründen, dass die *diuina sapientia* tatsächlich die *formalis causa mundi* ist:

> Haec [sc. *diuina sapientia*] formalis causa mundi est, quia iuxta eam Creator mundum formauit. Vt enim faber, uolens aliquid fabricare, prius illud in mente disponit, postea, quaesita materia, iuxta mentem suam operatur, sic Creator, antequam aliquid crearet, in mente illud habuit, deinde opere illud adimpleuit.[393]
>
> Die göttliche Weisheit ist die Formursache des Kosmos, weil der Schöpfer nach ihrem Muster den Kosmos geformt hat. Denn wie ein Handwerker, der irgendetwas fabrizieren will, dieses zuerst im Geist anordnet und anschließend, nachdem die Materie gefunden ist, gemäß dem Muster in seinem Geist ausführt, so hatte auch der Schöpfer, bevor er irgendetwas erschuf, dieses (zuerst) in seiner Vorstellung und vollendete es dann im Werk.

Die dem besseren Verständnis des unanschaulichen Schöpfungsvorgangs dienende Analogie zwischen menschlichem Baumeister und Deus artifex besteht darin, dass beide ihr jeweiliges Werk zuvor rational planend (*in mente*) prädisponiert haben.[394] Diese Analogie setzt die Transposition der platonischen Ideen, die im *Timaeus* als höchste Realität jen-

390 Guillelm. glos. Plat. 32,2–5, S. 60 f.

391 Guillelm. glos. Plat. 32,5–11, S. 61: *Et est efficiens causa diuina essentia, formalis diuina sapientia, finalis diuina bonitas, materialis quatuor elementa. Quae ut melius intelligantur, bimembrem praeponit diuisionem, in cuius altero membro efficiens, formalis, finalis causa mundi continetur, in altero uero materialis et effectus. Quae diuisio talis est: quidquid est uel est carens generatione et semper est, uel habet generationem nec semper est.*

392 Siehe Aug. Io. eu. tr. 1,17, Z. 1–3, S. 10: *Faber facit arcam. Primo in arte habet arcam: si enim in arte non haberet, unde illam fabricando proferret?* Die Augustinus-Stelle verzeichnet der Herausgeber Jeauneau zu Wilhelms *faber*-Vergleich (siehe Guillelm. glos. Plat., S. 62). Ohne platonische Semantik, aber mit einem Haus (*domus*) statt einer Arche (*arca*) variiert auch Honorius Augustodunensis den augustinischen Vergleich, siehe Hon. Aug. elucid. 1,15, S. 363: *Scriptum est: „Quod factum est, in ipso vita erat* (Joan., I, 3–4)*.“ In quo patet omnem creaturam semper fuisse visibilem in Dei praedestinatione, quae postea visibilis ipsi creaturae apparuit in creatione, ut artifex qui vult domum construere prius tractat quomodo quaeque velit disponere et machina quae post surgit in aedificio prius stabat in ingenio.*

393 Guillelm. glos. Plat. 32,29–33, S. 62.

394 Zur theologischen Funktionalisierung der Analogie vgl. Bogen 2001, S. 136.

seits des Demiurgen-Verstandes existieren, als Gedanken in den Geist Gottes voraus.[395] Die *sapientia* beider Handwerker fungiert im Rahmen des Vier-Ursachen-Schemas als *causa formalis* dessen, was gebaut bzw. gestaltet werden soll. Die Analogie wird zugleich auf die entscheidende Differenz zwischen menschlichem und göttlichem Baumeister hin durchsichtig gemacht: Der menschliche Hausbauer benötigt vorliegendes Baumaterial, das er zunächst beschaffen muss (*quaesita materia*), während der Deus artifex als Metapher des Schöpfergottes auf keinerlei vorliegende *materia* angewiesen ist, sondern alles, was für sein Werk nötig ist, aus dem Nichts erschafft (*crearet*).

Die Ähnlichkeit zwischen Baumeister und Dichter beruht – wie diejenige zwischen Baumeister und Deus artifex in der platonischen Kosmogonie des Mittelalters – darauf, dass beide zuerst ein mentales Modell ihres jeweiligen Werks entwerfen und danach dieses Modell ins sinnlich-materielle Werk setzen. Beim Hausbaugleichnis der *Poetria nova* wird der Entwurf eines Bauplans, der der Bauhandlung vorausgeht (Galfr. P.n. 43 f.), in drei Schritten vollzogen. Erstens wird das Werk mit einer Richtschnur abgemessen (Galfr. P.n. 44 f.) – man kann hierbei an die Ikonographie des ‚göttlichen Architekten' denken, der die Schöpfung abzirkelt –,[396] zweitens wird die Reihenfolge der Teile in eine feste Ordnung gebracht (Galfr. P.n. 45 f.) und drittens wird das ganze Haus im Geist gestaltet (Galfr. P.n. 46 f.). Das Analogon des Hausbaus soll auch für die Dichtung gelten (Galfr. P.n. 48 f.): Weder soll die Hand eilig zum Griffel greifen noch die Zunge sich nach der Artikulation des Worts verzehren, weder Hand noch Zunge dürfen der Herrschaft der Fortuna überlassen werden. Stattdessen soll der besonnene Geist beider *officium* aufhalten und vor der Tat eine Zeit lang das Thema bei sich bedenken (Galfr. P.n. 50–54); ein *Poetria nova*-Kommentar verzeichnet zum Begriff *thema* die Analogie zwischen Dichter und Deus artifex, wenn er *thema* mit *materia informis* (‚ungeformte Materie'), dem biblisch autorisierten Begriff für den zu formenden Grundstoff des demiurgischen Weltenbaumeisters,[397] paraphrasiert.[398] Auch die drei Schritte der Planung des Hausbaus sollen beim Dichten in vergleichbarer Weise durchlaufen werden: Der Zirkel des Geistes, der die Analogie zu dem die Welt abzirkelnden *deus architectus* expliziert, soll erstens den ganzen Raum des Stoffs vorzeichnen (Galfr. P.n. 55 f.). Mit dem Ausdruck *spatium materiae* (‚Raum der Materie') spielt Galfrid auf den ‚Behälter'-Aspekt der dritten ontologischen Gattung im *Timaeus* an, die zwischen intelligiblem Entwurf (dem ‚Sein') und sensiblem Werk (dem ‚Werdenden') vermittelt (nach Calc. trans. 51b); diese in ihrem

395 Vgl. Rich 1954; Kristeller 1989; Dillon 2019, S. 35–49.

396 Vgl. Friedman 1974, zu Galfrid S. 421; H. Lausberg 1975, S. 351 f.; Zahlten 1979, S. 153–156; Ohly 1986, Sp. 925–933; Ohly 1995, zu Galfrid S. 593; Tilliette 2000, S. 62; Bogen 2001, S. 137–140; Freigang 2012; Rüffer 2014, S. 93–96. Für hilfreiche Hinweise zum *deus architectus* danke ich herzlich Markus Thome und Daniela Wagner.

397 Biblisch gemäß Sap Vet. Lat. 11,17: *quae creavit orbem terrarum ex materia informi.*

398 Comm. in Galfr. P.n. 54, S. 18: *„Thema" grecum est et dicitur aput Grecos quelibet informis materia.*

Status zwischen ‚Raum' und ‚Materie' changierende dritte ontologische Gattung, die nur in einer etwas suspekten, traumähnlichen Vorstellungsweise überhaupt denkbar ist (Calc. trans. 52b–c), wird mehrfach als *locus* (z. B. Calc. trans. 52a), vor allem aber als *receptaculum* bezeichnet, als ‚Aufnahmebehälter', in dem das Werdende wird (Calc. trans. 50e–51a). Zweitens soll eine strikte Ordnung im Voraus den Verlauf der Dichtung festlegen (Galfr. P.n. 56–58). Drittens soll man das ganze Dichtwerk vor dem Beginn der Herstellung (der Artikulation der poetischen Rede im Mund) im Herzen ausführen (Galfr. P.n. 58 f.). Der in drei Schritten entworfene *archetypus* des Dichtwerks betrifft die Ebenen des Inhalts bzw. Stoffs sowie der Ordnung (Galfr. P.n. 60: *res* und *ordo*) und entspricht insofern den rhetorischen Officia der Inventio und der Dispositio.[399] (Diese Methode der planend disponierenden Inventio ist nicht auf den engeren Horizont der Poetik beschränkt, sondern findet sich in ganz ähnlicher Form in der monastischen Schreibkultur, an deren Grund die Memoria als zentrales ‚Organ' der Inventio fungiert.[400])

Bei Galfrid erfüllt der Hausbauvergleich eine normative Funktion, die vornehmlich in der Metapher des Spiegels zum Ausdruck kommt, in dem die personifizierte Dichtkunst (*poesis*) erkennen soll,[401] welches Gesetz (*lex*) den Dichtern zu geben sei. Die dezidierte Normativität des Vergleichs ruft auch die Frage nach dem Stellenwert der Analogie von Dichter und Deus artifex auf. Der Hausbauvergleich am Anfang der *Poetria nova* setzt den Dichter, das ist zu betonen, nicht in Analogie zum Schöpfergott (*deus creator*), der die Materie aus dem Nichts erschafft, und macht das Gedicht nicht metaphorisch zur schöpferischen Realisierung einer frei entworfenen Idee,[402] sondern setzt den Dichter in Analogie zum Handwerkergott (*deus artifex*), der metaphorisch für die methodisch-planvolle Findung und Disponierung der Materie einsteht, und macht das Gedicht metaphorisch zum Artefakt, das in einem regelgeleiteten Prozess hergestellt wird.[403] Die Ähnlichkeit zwischen Dichter und Deus artifex, die den Vergleich möglich und sinnvoll macht, besteht in der artifiziellen Prädisposition des jeweiligen Werks, erstreckt sich aber nicht auf die Göttlichkeit (diese bleibt in der zugleich Unähnlichkeit

399 Vgl. Kelly 1991, S. 65 f.; Kelly 1992, S. 38 f. Dass die im Rahmen der Inventio mitvollzogene Dispositio mit der *manus* assoziiert wird (Galfr. P.n. 50 f.), könnte auf Quintilians Hausbauvergleich beim Übergang von der Inventio zur Dispositio anspielen. Siehe Quint. inst. 7, prol. 1: *De inventione, ut arbitror, satis dictum est* [...]. *sed ut opera extruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit.*

400 Vgl. Carruthers 2008, S. 234–273 (allgemein zur Rolle der *memoria* bei der Komposition eines Buchs) und bes. S. 240–249 (zur *memoria*-basierten *inventio*). Vgl. auch Carruthers 1993.

401 Dass *poesis* hier ‚Dichtkunst' und nicht ‚Dichtung' bedeutet, sagt auch der von Woods edierte *Poetria nova*-Kommentar, siehe Comm. in Galfr. P.n. 48,2, S. 16: *Et hec est POESIS id est ars poetarum.*

402 So etwa Hardison / Golden 1995, S. 151 f. („The Poet as Creator"); Schmid 2008, S. 50–52.

403 Vgl. Kelly 1991, S. 37 Anm. 2, 65, 67 f., 92, 94 und 96; Kelly 1992, S. 39 f.

implizierenden Analogie als differenzielles Proprium dem *Deus* artifex vorbehalten), zumal die Artifex-Metapher als ‚ähnliche Rede' ursprünglich dem Bereich *menschlicher* Tätigkeit entnommen worden ist, um das ‚Werden' des Kosmos überhaupt erfassen zu können (siehe etwa Calc. trans. 29b–d).[404] Der Hausbauvergleich kann deshalb als typisch platonische Techne-Analogie gelten,[405] die neben anderen Techne-Analogien wie der Hirten- oder Webermetapher für den Staatsmann steht und keine Aufwertung des Dichters zum ‚zweiten Gott' impliziert, sondern – zunächst in der Anwendung auf die göttliche Schöpfungstätigkeit, dann auch mit Blick auf das regelgeleitete Dichten – primär eine epistemologische Funktion erfüllt. Metaphorisch als artifizielle Bautätigkeit gesehen, wird Schöpfung, wird aber auch Dichtung anschaulich. Inventio heißt hier folglich ‚Findung', nicht ‚Erfindung' – und hat mit ‚freier Schöpfung' nichts zu tun.[406] Es geht vielmehr um die planvolle Ordnung und Regularität der dichterischen Tätigkeit im Paradigma der Artifizialität.

Die Analogie von Dichter und Deus artifex indiziert gleichwohl eine Aufwertung der ‚neuen Poetik'. Kelly hält jene Analogie darüber hinaus für einen entscheidenden Faktor dafür, dass die ‚neue Poetik' überhaupt entstehen konnte: „But the most profound source, and, no doubt, the factor that made possible a new and coherent art of literary composition – a *poetria nova* – was the application of a Scholastic conception of Creation to literary invention."[407] Mit dieser Deutung wird die Relevanz des Deus artifex-Bezugs wohl überschätzt. Denn der Vergleich des Dichters mit dem Baumeister und dem Deus artifex unter platonischen Vorzeichen ist nicht spezifisch mittelalterlich, sondern begegnet bereits beim spätantiken Gelehrten Macrobius, bei dem Vergil aufgrund der Beredsamkeit (*eloquentia*), die er in seinem – dem göttlichen Kosmos-Werk vergleichbaren – *opus poeticum* demonstriere, als platonischer *deus opifex* erscheint, dessen Inventio aus der Fülle griechischer Gelehrsamkeit schöpft (siehe Kap. 2.3).[408] Vielleicht hat Galfrid, wie Kelly selbst an anderer Stelle andeutet, den Begriff *archetypus* von Macrobius übernommen.[409] Grundsätzlich ist Artifizialität ein geläufiges Paradigma der Poetik (siehe Kap. 2.2). Um eine ‚neue Poetik' zu entwickeln, braucht man also keine alte Analogie, sondern die Absicht, das Alte zu überbieten. Deshalb halte ich die Funktionalisierung der Dichtkunst in der höfischen Praxis, die Galfrid später vornimmt, für bedeutsamer und innovativer als die Deus artifex-Analogie, weil das Höfische nicht nur den Überbietungsanspruch des späteren Poetikers fundiert, sondern dafür auch einen spezifisch mittelalterlichen Kontext bietet. Demnach findet die ‚neue Poetik' den Zweck

404 Vgl. zum Hintergrund Gloy 1995, S. 83 f.
405 Vgl. Waack-Erdmann 2006; von Ackeren 2017.
406 So auch Kiening 2015, S. 24.
407 Kelly 1991, S. 56.
408 Siehe Macr. sat. 5,1,19–5,2,2.
409 Vgl. Kelly 1999, S. 30 f. und 69.

der Dichtung nicht in der artifiziellen Poiesis, sondern im Erfolg der Dichtung in der kurialen Praxis.

Indes steht außer Frage, dass Galfrid den Hausbauvergleich dazu nutzt, um für die Dichtkunst zunächst das autologische Paradigma der Artifizialität, das durch Regularität oder auch Gesetzlichkeit gekennzeichnet ist, festzuschreiben; der Begriff des ‚Gesetzes' (*lex*), der mehr Normativität beansprucht als der Regelbegriff, bietet dafür einen guten Beleg. An späterer Stelle wird Galfrid die legislatorische Regulierungsleistung der *ars* explizieren, von deren *lex* sich der Dichter regieren lassen soll (Galfr. P.n. 1705: [...] *ars, cujus lege regaris*). Auch Planung und Rationalität verweisen auf das Artifizialitätsparadigma: Wie der Baumeister als exemplarische Figur der Artifizialität nicht zur Tat eilt, sondern erst in seinem Geist das Werk entwirft (Galfr. P.n. 43–47), soll auch die Hand des Dichters nicht vorschnell zum Griffel greifen und seine Zunge nicht vor Begierde zum Wort brennen (Galfr. P.n. 50 f.), soll sein Geist zuerst über das *thema*, das Sujet oder den Stoff, meditieren (Galfr. P.n. 54).[410] Die Formulierung, mit der Galfrid zur gründlichen konzeptionellen Inventio der Materia auffordert (Galfr. P.n. 54: *tractetque diu de themate secum*), spielt auf die Formulierung an, mit der Horaz die Inventio der Materia mit Rücksicht auf die eigenen Kräfte fordert (Hor. ars 38–40: *sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant umeri*); zugleich wird die die Imitatio der griechischen Muster (Hor. ars 268 f.) eingespielt.[411] Implizit wird damit die Inventio der *Poetria nova* als Neubearbeitung der horazischen Poetik-Materia und als Horaz-Imitatio reflektiert. Die entscheidenden Parameter von Galfrids Poetik des Wi(e)derdichtens lauten nicht Kosmologie und Deus artifex-Analogie, sondern artifizielle Inventio und agonale Imitatio.

Dass Galfrid eine dezidiert artifizielle Normierung des Dichtens anstrebt, wird schließlich dadurch deutlich, dass wie in der platonischen Kosmogonie die *fortuna*, der Zufall, ausgeschlossen werden soll (Galfr. P.n. 51 f.; siehe auch Galfr. P.n. 1588–1598). Tatsächlich vergleicht der christliche Platoniker Boethius in dem Bestreben, die *fortuna* auf der Grundlage des *Timaios* hinsichtlich ihrer Ursächlichkeit als Scheingebilde zu entlarven, hinter der sich die göttliche Vorsehung und eine feste Weltordnung verbergen, das Verhältnis von *providentia* und *fatum*, der zeitlichen Disposition der Ereignisse in der Welt gemäß der ewigen gegenwärtigen Vorsehung Gottes, mit der zunächst menta-

410 Zur *inventio* als *meditatio* vgl. Carruthers 2008, S. 241.

411 Siehe Hor. ars 268 f.: *vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna!* Auf diese Formulierung, auf die schon (wie oben Kap. 2.2.3 analysiert) in der *Ars poetica* selbst durch *versate diu* (Hor. ars 39) vorausgedeutet wird, spielt Galfrid zum einen durch seine Allusion auf Hor. ars 39 mit an, zum anderen durch das ‚Handwerk', das von der konzeptionellen Inventio aufgehalten werden soll (Galfr. P.n. 50–54): *Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens / Ad verbum: neutram manibus committe regendam / Fortunae; sed mens discreta praeambula facti, / Ut melius fortunet opus, suspendat earum / Officium, tractetque diu de themate secum.* Galfrids ‚Handwerk' lässt sich so – über die Elocutio hinaus – mit der Imitatio assoziieren, die also erst nach der Inventio erfolgen soll.

len Prädisposition und späteren Ausführung eines Werks durch den Artifex:[412] „So wie der Künstler zuerst die Form seines Werkes im Geiste erfaßt, dann das Werk wirklich ausführt und, was er einfach und gegenwärtig vor sich erblickt hat, dann in zeitlicher Ordnung durchführt, so ordnet Gott durch die Vorsehung einheitlich und fest, was geschehen soll; durch das Schicksal aber verwaltet er gerade das, was er geordnet hat, vielfältig in der Zeit."[413] Weil, um die Quintessenz der boethianischen Lehre zu resümieren, eine im Voraus geplante artifizielle Ordnung des Kosmos den Zufall als genuine Ursache von Ereignissen ausschließt,[414] bedeutet die Abweisung der Fortuna in der *Poetria nova* zugleich ein Plädoyer für artifizielle Vorausplanung und Verursachung des Dichtwerks. Weiterhin macht Galfrid durch ein paronomastisches Wortspiel deutlich, dass die ‚Gesetze' der Artifizialität – wie die horazische Lehre in der *Ars poetica* gemäß den *Scholia Vindobonensia* – dazu dienen, die ‚Fortune' des Werks zu sichern (Galfr. P.n. 53: *Ut melius fortunet opus*). Fortuna darf keine Kategorie der Poiesis sein, sondern gehört in den Bereich des handelnden Umgangs mit dem Werk.

Ist das im Geist begonnene *officium* der Dispositio vollzogen und Artifizialität als Paradigma der Dichtkunst etabliert, beginnt die Dichtkunst im nächsten Schritt damit, den *status sensilis* des Werks zu realisieren, indem sie den gefundenen und geordneten Gegenstand (*res*),[415] die Materia, mit Worten einkleidet:

> Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, 60
> Materiam verbis veniat vestire poesis.
> Quando tamen servire venit, se praeparet aptam
> Obsequio dominae: caveat sibi ne caput hirtis
> Crinibus, aut corpus pannosa veste, vell ulla
> Ultima displiceant, alicunde nec inquinet illud 65
> Hanc poliens partem: pars si qua sedebit inepte,
> Tota trahet series ex illa parte pudorem:
> Fel modicum totum mel amaricat; unica menda
> Totalem faciem difformat. Cautius ergo
> Consule materiae, ne possit probra vereri. 70
> (Galfr. P.n. 60–70)

> Wenn die Ordnung die Sache im Geheimfach des Verstandes gegliedert hat, möge die Dichtkunst dazukommen, um die Materia mit Worten einzukleiden. Weil sie aber kommt, um der Materie zu dienen, bereite sie sich vor, für den Dienst an der Herrin geeignet zu sein: Sie nehme sich in Acht,

412 Zu den Implikationen dieses Vergleichs vgl. Bogen 2001, S. 143–145.

413 Boeth. cons. 4, pr. 6,45–51 (Übers. Gegenschatz / Gigon 2002, S. 205): *Sicut enim artifex faciendae rei formam mente praecipiens movet operis effectum et, quod simpliciter praesentarieque prospexerat, per temporales ordines ducit, ita deus providentia quidem singulariter stabiliterque facienda disponit, fato vero haec ipsa, quae disposuit, multipliciter ac temporaliter administrat.*

414 Vgl. Frakes 1988, S. 30–63.

415 Zur *res* vgl. Carruthers 2008, S. 241.

> dass nicht das Haupt mit struppigen Locken oder der Körper in einem zerlumpten Gewand oder irgendwelche Enden missfallen und dass auch nicht jener Teil von einer anderen Stelle her diesen Teil, den sie gerade poliert, beflecke. Falls irgendein Teil unpassend sitzen sollte, bezieht die ganze Reihe aus jenem Teil Schande. Ein wenig Galle macht den ganzen Honig bitter; ein einziger Makel verunstaltet das ganze Gesicht. Ganz vorsichtig sorge die Dichtkunst also für die Materia, damit es für diese unmöglich ist, Schmähungen zu fürchten.

Der Wechsel der Metaphorik ist höchst signifikant: An die Stelle des artifiziellen Hausbaus, bei dem das ‚Baumaterial' gefunden und geordnet wird, tritt jetzt im dritten Schritt, der dem rhetorischen *officium* der Elocutio entspricht, ein höfischer Putz und eine höfische Einkleidung. Das Verhältnis von Stoff (*materia*) und Wörtern (*verbis*) wird als Verhältnis von Kopf und Haaren (*caput, crines*) sowie von Körper und Kleidung (*corpus, vestis*) metaphorisiert. Die *poesis* (‚Dichtkunst') begibt sich in die Rolle einer Bediensteten, die ihrer Herrin Materia bei der Investitur behilflich ist (*veniat vestire*) und also dient (*servire venit*). Mit dem Vokabular, das von der Artifizialität der platonischen Kosmogonie auf das höfische Konzept des Dienstes (*consulere, domina, obsequium, servire, vestire*) umgestellt wird, ändern sich auch die Maßstäbe des Gelingens. Im Zentrum steht zwar noch immer – und deutlicher als zuvor – die Materia. Entscheidend ist aber nicht mehr ihre planvolle Prädisposition und regelhafte Ordnung ‚im Innern', sondern ihr äußeres Erscheinungsbild (*totalis facies*). Dessen Aussehen scheint prekär; denn wäre im Syntagma der Teile (*series*) nur ein einziges Teil (*pars*) unpassend gesetzt, verlöre das ganze Syntagma (*tota series*) sein gesellschaftliches Ansehen (*trahet pudorem*). Auf dem Spiel steht so insgesamt der soziale Erfolg der Materia, der im höfischen Code der Ehre bzw. der (ausgebliebenen) Schande (*displicere, probra, pudor*) zu messen sein wird. Sobald das Dichtwerk sinnlich wahrnehmbar wird, bestimmt nicht länger nur das Poiesis-Paradigma der Artifizialität, sondern auch – und vor allem – das Praxis-Paradigma höfischen Aussehens und Verhaltens die Dichtkunst.

Dabei lässt sich eine Hierarchisierung der Paradigmen beobachten. Wie bei Horaz ist auch bei Galfrid das Dichten fundamental darauf ausgerichtet, den Stoff zur Geltung – und also zunächst zur sinnlichen Wahrnehmbarkeit – zu bringen. Ausdrücklich heißt es (Galfr. P.n. 62 f.; siehe Galfr. P.n. 69 f.): Die *poesis* dient (*servire*), die *materia* herrscht (*domina*).[416] Diese entschiedene Hierarchisierung erfasst auch weitere in der *Poetria*

416 Vielleicht geht Galfrids Metaphorisierung der Materia als Frau darauf zurück, dass Konrad von Hirsau im *Dialogus super auctores* die in ein monströses Tiermischwesen auslaufende Frau im Eingang der *Ars poetica* (Hor. ars 1–4) zur Erklärung des (zeitgenössischen) Titels *Poetria* als Materia deutet, zumal hier auch eine auffällige Körpermetapher begegnet. Siehe Conr. Hirs. dial., Z. 1288–1293, S. 113: *Poetria vel poetrida est mulier carmini studens; quo titulo hac de causa usus putatur iste poeta, quod ipsum operis sui principium quasi mulierem superne formosam premonstrat, per quam ipsam materiam vult intellegi, in qua vel ex qua sententiae sunt vel procedunt, quae corpus totius operis congrua rationum dispositione perficiunt.*

nova mitlaufende horazische Vorschriften zur richtigen Technik des Dichtens, etwa die im Eingangsbild formulierte Forderung nach der Einheit von Anfang, Mitte und Ende bzw. von ‚(Menschen-)Kopf, (Pferde- bzw. monströsem) Körper und (Fischschwanz-) Ende' (Hor. ars 1–4), die hier verdoppelt wird in das Stoff-Innere, ‚Kopf, Körper und Enden' (Galfr. P.n. 63–65),[417] und das bei Horaz fehlende Wort-Äußere, die zugehörigen Bedeckungen ‚Haar und Gewand', oder die gegen unpassende Digressionen gerichtete *purpureus pannus*-Metapher (Hor. ars 15 f.), die im ‚zerlumpten Gewand' (Galfr. P.n. 64: *pannosa veste*) wiederaufgenommen wird,[418] aber nicht mehr vorrangig die Machart der Dichtung, sondern ihr Äußeres beim Auftritt in einer höfischen Gesellschaft betrifft. Im Zuge solcher Hierarchisierung kommt es außerdem zu einer eindrücklichen Umdeutung der horazischen Nachsicht gegenüber dem einmal eingenickten Homer (Hor. ars 358–360). Während Horaz wenige Makel eines Gedichts, an dem die Mehrheit der Teile erstrahlt, dezidiert *nicht* missfallen (Hor. ars 351–353: *verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis / offendar maculis*), genügt für Galfrid ein einziges verfehltes Detail, um das ganze Werk für verderbt zu halten (Galfr. P.n. 65–69). Das bedeutet wohl, dass im Paradigma der höfischen Praxis strengere Maßstäbe angelegt werden als im Paradigma der Artifizialität. Aus Sicht der *Poetria nova* würde dann gelten: Handeln ist schwieriger als Machen; denn ein einziger Lapsus bedeutet sofortigen Ansehensverlust. Und daraus folgte: Artifizialität ist funktional für eine Praxis, die noch deutlicher als höfische zu bestimmen sein wird.

Im nächsten Schritt treibt Galfrid die Höfisierung der äußeren Form voran. Dabei wird erneut ein technisches Präzept von Horaz umgedeutet, und zwar das auf den brillanten Wiederdichter Homer bezogene Lob seiner ‚Wiedermischung' aus tradierten und dazuerfundenen Werkteilen, bei der weder die Mitte mit dem Anfang noch das Ende mit der Mitte im Widerspruch steht (Hor. ars 151 f.: *atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum*),[419] auf das Galfrid zuvor bereits angespielt hatte (Galfr. P.n. 64–65).[420] Galfrid macht daraus den Ablauf einer höfischen Zeremonie für den gastfreundlichen Empfang des Stoffs:

417 Vgl. Nims 1967, S. 100 (zu Galfr. P.n. 63–65): „*head, body, final details*: Geoffrey refers, again in a corporeal metaphor, to the three parts of a composition: beginning, middle, end."

418 Siehe Comm. in Galfr. P.n. 64, S. 20: *AC CORPUS PANNOSA VESTE id est ne quod interponatur quod ad rem non pertinet, unde Oratius: „vnus et alter / <assuitur> pannus."*

419 Der Bezug auf Anfang, Mitte und Ende als drei Teile eines Werks findet sich bereits im Comm. in Galfr. P.n. 71, S. 20: *CARMINIS INGRESSUS Ostendit quales debeant esse tres partes operis, scilicet ipsum medium, principium, et finis.*

420 Siehe Comm. in Galfr. P.n. 64, S. 20: *AUT ULLA ULTIMA (64–65) id est ne deficiat circa finem operis; vnde Oratius: „infelix operis summa" est, et cetera, quasi dicit per ista tria, „caueat sibi primum ne medio, medium ne discrepet imo."*

Carminis ingressus, quasi verna facetus, honeste
Introducat eam. Medium, quasi strenuus hospes,
Hospitium sollemne paret. Finis, quasi praeco
Cursus expleti, sub honore licentiet illam.
Omni parte sui modus omnis carmen honoret, 75
Ne qua parte labet, ne quam patiatur eclipsim.
(Galfr. P.n. 71–76)

Der Anfang des Gedichts führe wie ein höfischer Diener die Materia auf ehrenhafte Weise ein. Der Mittelteil bereite wie ein eifriger Gastgeber ihre gastliche Aufnahme auf festliche Weise vor. Das Ende entlasse die Materia wie der Verkünder eines beendeten Gangs mit Ehre. Das allseitige Maß möge das Gedicht in jedem Teil ehren, damit es nicht in irgendeinem Teil schwanke, damit es keine Verfinsterung erleide.

Die äußere Form soll die Materia (*eam, illam*) so behandeln, wie man einen Gast am Hof empfängt; die Funktionsträger am Hof (*verna, hospes, praeco*) sind angehalten, sich höfisch zu verhalten – der edierte *Poetria nova*-Kommentar erklärt den *verna facetus* als ‚höfischen und passend ausgestatteten Bediensteten' (*seruus curialis et apte compositus*) –;[421] die Zeremonie ist dem Code der Ehre unterworfen (siehe *honeste, sub honore, honoret*).[422] Dichten ist Hofdienst und richtet sich nach den Standards höfischen Handelns, die um das allseitige Maß (*modus omnis*) zentriert erscheinen.[423] Die Einhaltung des jeweiligen Maßes bei allen Teilhandlungen ehrt das Gedicht. Alles Artifizielle dient der Materia; der Zweck der Dichtung erfüllt sich nicht in der Kunst, sondern im höfischen Handeln der Poesis und in der Ehre, die der Materia dadurch zuwächst. In dieser heterologischen Dimensionierung, nicht in der Anknüpfung an die Artifizialität der platonischen Kosmogonie, liegen die grundsätzliche Möglichkeit, die zentrale Funktion und der eigentliche Fluchtpunkt der ‚neuen Poetik'.

Im letzten Teil der Einleitung resümiert Galfrid den Lauf seiner *Poetria nova*. Dabei kommen die drei bisher diskutierten Officia der Inventio, Dispositio und Elocutio abermals sowie die Actio oder Pronuntiatio als Viertes neu zur Sprache:

Ne stylus ignoret quod spectet ad ordinis usum,
Ecce sequens series praesumit ab ordine cursum.
Cumque sequens series praesumat ab ordine cursum,
Est operae primae, quo limite debeat ordo 80
Currere; – cura sequens, qua compensare statera
Pondera, si juste pendet sententia; – sudor
Tertius, ut corpus verborum non sit agreste,

421 Comm. in Galfr. P.n. 71, S. 20.
422 Vgl. Tilliette 2000, S. 74.
423 Zum ‚Maß' (im Sinn der aristotelischen Mesoteslehre, aber auch der stoisch-ciceronianischen ‚Mäßigung') als Zentrum höfischen Handelns vgl. Roling 2003; Schnell 2011, S. 98–104.

Sed civile; – labor finalis, ut intret in aures
Et cibet auditum vox castigata modeste, 85
Vultus et gestus gemino condita sapore.
(Galfr. P.n. 77–86)

Damit der Griffel weiß, dass er sich nach dem Usus der Ordnung richten soll, siehe, beginnt die folgende Reihe ihren Gang bei der Ordnung. Und weil die folgende Reihe ihren Gang bei der Ordnung beginnt, ist ihre erste Aufgabe, in welcher Grenze die Ordnung laufen soll. Die zweite Sorge ist, mit welcher Waage die Gewichte abzuwägen sind, wenn (ihnen) Bedeutung rechtmäßig zugemessen werden wird. Die dritte Anstrengung ist, dass der Körper der Wörter nicht wild, sondern zivilisiert ist. Die letzte Mühe ist, dass das maßvoll gezüchtigte Wort, gewürzt mit dem doppelten Geschmack von Mimik und Gestik, in die Ohren eintritt und das Gehör speist.

Das Resümee greift zahlreiche Begriffe, die bereits eingeführt worden sind, noch einmal auf, variiert dabei aber ihre Bedeutung. Der Griffel (*stylus*) soll jetzt nicht mehr wie zuvor die Dichtkunst (*poesis*) in den Spiegel des Gesetzes der Artifizialität blicken (Galfr. P.n. 48 f.: *Ipsa poesis* / *Spectet* usw.), sondern auf den *usus*, den Gebrauch, das heißt: die Praxis der Ordnung (*spectet ad ordinis usum*). Die *series*, vor deren Verderben durch ein einziges fehlerhaftes Teilstück Galfrid zuvor gewarnt hatte (Galfr. P.n. 67), ist inzwischen die *Poetria nova* selbst (*sequens series*); der Shift von *de arte* zu *ex arte* vollzieht sich beim Durchlaufen der Verse.

Der zentrale Begriff für diesen Lauf, in dem sich die beobachteten semantischen Rekonfigurationen bündeln lassen, lautet *cursus*.[424] Der *cursus* ist zunächst der rasche „Lauf";[425] in dieser Bedeutung, konvertiert in eine ‚dynamische' Verbform, hat ihn Galfrid anfangs zugunsten der mentalen Prädisposition bei der Inventio zurückgestellt (Galfr. P.n. 43 f.: *Si quis habet fundare domum, non currit ad actum* / *Impetuosa manus*); ‚loslaufen' soll man erst, wenn die Grenzen der Ordnung gezogen sind (Galfr. P.n. 80 f.). Dann meint *cursus* auch den „Weg" oder die „Reise";[426] in dieser Bedeutung hat Galfrid ihn als Metapher für die Dispositio – die von der Dichtung zurückzulegende Wegstrecke – verwendet (Galfr. P.n. 56–58: *Certus praelimitet ordo* / *Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades* / *Figat*). Drittens ist der *cursus* auch ein „zeremonieller Lauf";[427] in dieser Bedeutung bezeichnet er den Auftritt der Materia beim höfischen Zeremoniell der Elocutio, das der Schluss, *quasi praeco* / *Cursus expleti* (Galfr. P.n. 73 f.),[428] nach Vollendung des Durchgangs ausklingen lässt. In der vorliegenden Passage nimmt sich die ‚folgende Reihe' zwei Mal den *cursum ab ordine* (Galfr. P.n. 78/79) vor, ohne dass jetzt nur noch die technische Dispositio-Metapher gemeint wäre. Wie die Verdopplung des Verses indiziert, werden,

424 Zu den vielen Bedeutungen von *cursus* vgl. MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2153,53–2158,21.
425 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2153,59.
426 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2154,45.
427 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2156,40.
428 Zur Verbindung von *cursus* und *explere* siehe MLW 1967–, Bd. 3, Sp. 1650,46 f.

auch wenn der doppelte *cursus* wörtlich wohl auf die zunächst mentale und anschließend reale Disposition des Stoffs zu beziehen ist, die Bedeutungen multipliziert, und zwar vor allem dahingehend, dass die Außenseite des Laufs des Gedichts den *cursus* des Zeremoniells, die Innenseite dagegen den *cursus* der Ordnung der Materia beschreibt. Zu den ausdrücklich präsenten Bedeutungen des *cursus* treten die impliziten hinzu: der Rhythmus (des Gedichts),[429] der Stil (des Dichters)[430] und vor allem der Wettlauf (Agon).[431] Wenn dichterseitig dieser semantisch aufgeladene Lauf beendet ist, kann das Gedicht die Ohren der Rezipierenden speisen (Galfr. P.n. 85 f.). Die neue Speisemetaphorik für die auditive Rezeption schließt einerseits an die höfische Zeremoniell-Metapher an, mit der die Gestaltung der Außenseite der Materia veranschaulicht worden ist; denn bei der Rezeption wird die Materia wie bei einem Gastmahl inklusive ihrer sinnlich wahrnehmbaren und ‚maßvoll' (*modeste*) zivilisierten, wortverzierten Außenseite, die in Hinsicht der ‚höfischen Öffentlichkeit' (*Vultus et gestus*) erscheint, ‚verzehrt'. Andererseits wird die Speisemetaphorik (*cibet, sapor*) vom höfischen Zeremoniell des *cursus*, der auch den Gang bei der Mahlzeit meinen kann,[432] überformt: Bevor das Wort ‚geschmeckt' werden kann, muss es in die Ohren *eintreten* (Galfr. P.n. 84: *ut intret in aures*); der Geschmack wird denn auch, um Galfrids eigener Lehre vorzugreifen (hier Galfr. P.n. 1783), von der höfischen Außenseite, von Mimik und Gestik, determiniert (Galfr. P.n. 86). Wenn die in poetische Gewänder gekleidete Materia beim höfischen Festmahl verspeist worden ist, hat die Dichtkunst ihre dienende Funktion erfüllt.

2.5.3 Der *cursus* der Poetik als höfischer Praxis

Der doppelte *cursus* mit der zentralen Konnotation des höfischen Zeremoniells leitet die gesamte *Poetria nova* entlang der Differenz von *res* und *verba*, von ‚Stoff' und ‚(Wort-)Form'. So steht an den Übergängen zu den beiden ersten Abschnitten der Begriff *cursus* oder das Verb *currere*: beim Übergang von der Einleitung zur Dispositio (Galfr. P.n. 90, 91 und 95) sowie am Beginn der Amplificatio- und Abbreviatio-Lehre (Galfr. P.n. 205 und 206). Auch wenn der dritte Abschnitt, die Elocutio, wie die beiden gemäß der rhetorischen Officia-Lehre darauffolgenden Abschnitte zur Memoria und Actio ohne ausdrücklichen *cursus*-Beleg auskommt, laufen am Ende der Actio die vorigen Teile zusammen (siehe *concurrant*):

429 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2155,34.
430 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2157,38.
431 MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 2153,72–2154,15.
432 Siehe den *cursus expletus* in Galfr. P.n. 74. Siehe auch den Zusammenhang von *currere* und Gastmahl bei der Amplificatio durch Apostrophe, Galfr. P.n. 264–271.

Sic simul ergo
Omnia concurrant, inventio commoda, sermo
Continuus, series urbana, retentio firma.
(Galfr. P.n. 2061–2063)

So laufen also alle gleichzeitig zusammen, die angemessene Inventio, die ununterbrochene Erzählung, die feine Reihe, das feste Behalten.

Galfrid fügt dem noch hinzu, dass für eine gelungene Dichtung alle fünf Teile, Inventio, Elocutio, Dispositio, Memoria und der ausgezeichnete Vortrag, gleichzeitig zusammenkommen müssen.[433] Die im Ausdruck *simul omnia concurrere* verborgene parodistische Anspielung auf den schöpfungstheologisch relevanten Bibelvers Sir 18,1 (*qui vivit in aeternum creavit omnia simul*), der z.B. bei Augustinus die metaphorische Verwendung des Deus artifex in platonischer Tradition legitimiert, der den Kosmos in der Zeit nach und nach gebaut hat, während der christliche Deus creator die ganze Schöpfung gleichzeitig (*omnia simul*) erschafft,[434] demonstriert abermals Galfrids Aufhebung der Artifizialität in höfischer Praxis: Das *omnia simul* streicht nicht nur die Deus artifex-Assoziationen des Textanfangs (Galfr. P.n. 43: *Si quis habet fundare domum* usw.) durch, indem rückwirkend der Deus creator aufgerufen wird, dessen Simultanschöpfung keinen Platz – oder besser: keine bzw. allenfalls metaphorische Zeit – für eine sukzessiv-artifizielle Produktion des Kosmos lässt, sondern überlagert die Schöpfungsassoziation auch mit als höfisch qualifizierten Arbeitsschritten (*commoda, urbana*) unter der Leitmetapher des zeremoniellen (*con-*)*cursus*. Sein Ende findet dieser Lauf, wenn die zuvor gesetzte Grenze erreicht ist, wobei wie am Anfang (Galfr. P.n. 56–58) die *cursus*- mit der Schifffahrtsmetapher gekoppelt wird: ‚Jetzt habe ich das Meer durchlaufen, mein Cadiz habe ich am Ufer festgemacht' (Galfr. P.n. 2066: *Jam mare transcurri, Gades in littore fixi*). Der Anspruch, den Galfrid mit seinem transmarinen *cursus* verfolgt, ergibt sich aus der Horaz-Stelle, auf die er damit anspielt: In der *Ars poetica* ‚geht' das ideale Buch ‚über das Meer' (Hor. ars 345: *mare transit*) – Galfrid sagt, er sei ‚über das Meer gelaufen' (Galfr. P.n. 2066: *mare transcurri*) –; es wird also weithin rezipiert und bringt so dem Dichter ewigen Ruhm (Hor. ars 345 f.; siehe Kap. 2.2.3). Auf diesen Ruhm zielt auch Galfrid, und zwar nicht zuletzt, indem er Horaz überholt (siehe *trans-curri*).

Wie der Blick auf die Wegmetaphorik für die Dispositio zeigt, umfasst der *cursus* sowohl die Sachebene (*res*) als auch die Wortebene (*verba*). Grundsätzlich unterscheidet Galfrid zwei Optionen für den poetischen *ordo*:

433 Galfr. P.n. 2064 f.: *Non plus laudis habent, si res recitentur inepte, / Quam sine praemissis recitatio facta venuste.*

434 Aug. Gn. litt. 4,33, S. 133.

Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis,
Tum sequitur stratam naturae. Linea stratae
Est ibi dux, ubi res et verba sequuntur eumdem
Cursum nec sermo declinat ab ordine rerum. 90
Limite currit opus, si praelocet aptior ordo
Posteriora prius, vel detrahat ipsa priora
Posterius; sed in hoc, nec posteriora priore[435],
Ordine transposito, nec posteriore priora
Dedecus incurrunt, immo sine lite licenter 95
Alternas sedes capiunt et more faceto
Sponte sibi cedunt: ars callida res ita vertit,
Ut non pervertat; transponit ut hoc tamen ipso
Rem melius ponat. Civilior ordine recto
Et longe prior est, quamvis praeposterus ordo. 100
(Galfr. P.n. 87–100)

Die Ordnung gabelt den Weg: Zum einen müht sie sich auf dem Feldweg der Kunst vorwärts, zum anderen folgt sie der gepflasterten Straße der Natur. Der gerade Weg der Straße [der Natur] ist dort Führerin, wo Sachen und Wörter demselben Lauf folgen und wo die Rede nicht von der Ordnung der Sachen abweicht. Auf dem Feldweg [der Kunst] läuft das Werk, wenn die angemessenere Ordnung spätere Ereignisse vorplatziert oder eigentlich frühere Ereignisse für später weglässt. Allerdings laufen dabei weder die an früherer Stelle begegnenden späteren Ereignisse noch die an späterer Stelle begegnenden früheren Ereignisse, nachdem sie in der Ordnung umgesetzt worden sind, in die Schande. Sie nehmen im Gegenteil ohne Streit, vielmehr mit Erlaubnis ihre gewechselten Plätze ein bzw. geben sie nach höfischer Sitte freiwillig auf. Die praktisch-lebenskluge Kunst tauscht die Sachen so, dass sie sie nicht pervertiert; sie setzt den Stoff so um, dass sie ihn besser als an seinem eigentlichen Platz platziert. Obwohl sie verkehrt ist, ist die Ordnung der Kunst höfischer und bedeutend vorzüglicher als die gerade Ordnung der Natur.

Die entschiedene Bevorzugung des *ordo artificialis* gegenüber dem *ordo naturalis* steht im Einklang mit der horazischen Vorgabe (Hor. ars 42–45) und deren Systematisierung in den Kommentaren, auf die sich Galfrid hier bezieht. Beim *ordo naturalis* werden die auf der Stoffebene vorliegenden Ereignisse in der Reihenfolge erzählt, in der sie vorliegen; der die Wörter (*verba*) liefernde Erzähldiskurs folgt der Vorgabe der Materia (*res*). Beim *ordo artificalis* hingegen wird auf der Ebene des Erzähldiskurses (*verba*) die durch die Materia (*res*) vorgegebene Reihenfolge der Ereignisse vertauscht; spätere Ereignisse werden zuerst, frühere Ereignisse später erzählt. Als höchst aufschlussreich für das Verständnis von Galfrids Dichtungskonzept erweist sich die Begrifflichkeit, mit der er die Bevorzugung des *ordo artificialis* begründet.[436] Diese Begrifflichkeit ist das Vokabular des höfischen Zeremoniells. Das betrifft zunächst den Vorgang des Tauschens der

435 Mit der entsprechenden Variante in Farals Apparat (Galfr. P.n. 93, S. 200) lese ich *priore* (Abl. Sg. parallel zu *posteriore* im nächsten Vers) statt *priori* (Dat. Sg.).

436 Anders C. Schneider 2013, S. 162.

früheren mit den späteren Ereignissen (und umgekehrt); dieser Vorgang wird geschildert als Wechsel der Plätze (*sedes*) bei einem höfischen Fest oder Gastmahl. Die Sitzordnung repräsentiert und vollzieht die Rangordnung der Anwesenden in der höfischen Gesellschaft. Anders als bei einem wirklichen Hoffest, wo der Streit um die ‚besseren', etwa in größerer Nähe zum Herrscher gelegenen Plätze in gewalttätigen Auseinandersetzungen enden konnte,[437] geht beim *ordo artificialis* alles friedlich und ‚nach höfischer Sitte' (*more faceto*) zu;[438] die getauschten Ereignisse geben ihre alten Plätze sogar ‚freiwillig' (*sponte sibi*) ab. Auch der Grund dafür hat mit höfischen Kategorien zu tun: Während in der höfischen ‚(sozialen) Realität' der Verlust eines höherrangigen Platzes einen Ehrverlust zur Folge hat (was, weil Ehre die zentrale Kategorie darstellt, um die soziale Stellung einer adligen Person anzuzeigen, die Vehemenz der Auseinandersetzung um die Platzordnung erklärt), läuft der Platzwechsel im Fall der früheren und späteren Ereignisse ausdrücklich *nicht* auf einen Ehrverlust (*dedecus*) hinaus. Mehr noch, der neue Platz für ein Stoffelement (*res*) wird dezidiert ‚besser' (*melius*) als der frühere eigentliche Platz genannt. Die Funktionalität der *ars* für die höfische Praxis wird hier emblematisch sichtbar. Denn die *ars* verfolgt mit der – schwierigeren – Umstellung des planen *ordo naturalis* gerade keinen Selbstzweck. Sie verbessert vielmehr die Materia nach Maßgabe höfischer Kriterien. Die *ars* dient dazu, auf der Ebene des Erzähldiskurses (*verba*) eine ‚angemessenere' (*aptior*) und ‚höfischere' (*civilior*) Ordnung herzustellen, um so den Stoff (*res*) zu perfektionieren. So wird die *ars* als ‚praktisch-lebenskluge' (*callida*) Kunst nach den Maßstäben der Praxis, deren Tugend die Klugheit ist, gemessen. Die Trennung von *res* und *verba* verläuft sich dabei: Die Umstellung der Erzählordnung verändert den Stoff in ‚moderater' Weise (*ars callida res ita vertit, / Ut non pervertat*) – und zwar zum Besseren (*ut* [...] / *Rem melius ponat*). Wie gesagt, wird die Durchdringung von *res- und verba*-Ebene in der *cursus*-Metapher vollzogen, während die Artifizialität mit einer strengen Trennung zwischen beiden Ebenen operiert.[439] Nach den Maßstäben der Artifizialität gibt es einen Weg (*iter*), der sich in einen Feldweg (*limes*) und eine gepflasterte Straße (*strata*) gabelt. Verläuft der *cursus* der Dichtung auf der *strata* der Natur, folgen die *verba* dieser Straße der *res*; der *sermo* verlässt die Straße als Ordnung der *res* nicht. Wenn hingegen das Werk als Einheit von *res* und *verba* auf dem *limes* der Kunst läuft (*currit*), wird die Straße, wird die Ordnung der *res* transponiert. Die Worte folgen nicht länger der Reihenfolge der *res*, sondern bahnen sich

437 Vgl. Brüggen 1996, S. 239 und 241; Bumke 2008, S. 248–254; Althoff 2014, S. 218, 252 und 291.

438 Siehe zu *more faceto* auch den Comm. in Galfr. P.n. 96, S. 24: *FACETO id est secundum curialium consuetudinem et honestorum, nam <CIVILIOR> (99) commendat ordinem <istum>.*

439 Darin gründet vielleicht Worstbrocks Missverständnis, Materia und Artificium seien streng geschieden: Isoliert man die Perspektive der Artifizialität, mag dieser Eindruck zuweilen entstehen. Doch nach Maßgabe des höfischen Zeremoniells, dem die Artifizialität dient und dessen Perspektive also die entscheidende ist, gilt gerade das Gegenteil; hier bewirkt die Dichtung, dass *res* und *verba* in festlicher Form verheiratet werden (Galfr. P.n. 557): *In celebri forma faciat* [Descriptio] *res nubere verbis*.

neue Laufwege abseits der gepflasterten Straße, wodurch sich die Ordnung der Sachen selbst verändert. Im *ordo artificialis* folgen, so kann man pointieren, die *res* den *verba* – zu ihrem eigenen Vorteil, der wiederum in der ‚Negation des Einlaufens in Schande' (*nec* [...] / *Dedecus incurrunt*) besteht: im Gewinn von Ehre.

Mit Blick auf die anhand höfischer Kriterien begründete Bevorzugung des *ordo artificialis* ist zu fragen, welchen *ordo* Galfrid selbst verwendet. Entscheidende Hinweise für eine Antwort auf diese Frage lassen sich der einleitenden Vorausschau über das Werk als ‚folgende Reihe' (*sequens series*) entnehmen. Die *opera prima* des Lehrgedichts ist offensichtlich die Dispositio, das Abstecken der Grenzen des *ordo*-Laufs (Galfr. P.n. 80 f.: *quo limite debeat ordo* / *Currere*). Würde die *Poetria nova* dem *ordo naturalis* der rhetorischen Officia (Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Actio) folgen, hieße das, dass die Inventio mit dem Beginn der Dispositio, als sich der Weg teilt (Galfr. P.n. 87), bereits abgeschlossen wäre. Sie hätte sich dann nur auf die Verse Galfr. P.n. 43–70/86 erstreckt. Tatsächlich geht die Forschung bisher mehrheitlich davon aus, dass Galfrid die Inventio mit der mentalen Prädisposition des Werks als *archetypus* im Hausbauvergleich abhandelt.[440] Von den reichen Vorgaben rhetorischer Inventio, wie sie sonst in den ‚Arts of poetry and prose' begegnen, bliebe wenig: „Das Auffinden von *res* im Sinne der topischen *inventio* thematisiert Galfrid hier sowenig wie das Auffinden von *verba*."[441] Die Inventio als geistiger Gesamtentwurf des Werks überschreite allerdings die später explizierte Trennung von *res* und *verba*: „Im *archetypus* ist die Trennung von *res* und *verba* aufgehoben. Die *inventio* erschließt das Urbild beider, das Modell eines zu schreibenden Textes."[442] (Eine solche auf das Konzeptionelle reduzierte Inventio würde gut erklären, warum sie in der Diskussion über das Wiedererzählen meistens ausgeblendet worden ist; siehe dazu Kap. 1.2.) Die auf den Abschnitt zur Dispositio (Galfr. P.n. 87–202) folgende Passage zu Erweiterung und Kürzung, zu Amplificatio und Abbreviatio (Galfr. P.n. 203–736) wäre weiterhin als eigener Arbeitsschritt zu deuten, der weder einen Ersatz für die Inventio böte noch der als Nächstes folgenden Elocutio (Galfr. P.n. 737–1968) zugehörte, sondern, zusätzlich „dispositionelle Funktionen" übernehmend, an beiden *officia* partizipierte.[443]

Allein, die *Poetria nova* folgt nicht dem *ordo naturalis*. Wenn die in Vers 80 genannte *opera prima* ausdrücklich die Dispositio ist, bedeutet das zweierlei: Erstens ist die In-

440 Schon in seiner Ausgabe (siehe Galfr. P.n.) teilt Faral die *Poetria nova*, Prolog (1–42) und Epilog (2066–2116) ausgenommen, in die sechs Teile 1. Allgemeines / Inventio (Galfr. P.n. 43–86), 2. Dispositio (87–202), 3. Amplificatio und Abbreviatio (203–736), 4. Elocutio (737–1968), 5. Memoria (1968–2030) und 6. Actio (2031–2065). Ihm folgen z.B. Gallo 1971, S. 136–223; Klopsch 1980, S. 128; Kelly 1991, S. 139–144; Knapp 2014b, S. 221 f.

441 Schmitz 2007, S. 256.

442 Schmitz 2007, S. 256.

443 Vgl. Schmitz 2007, S. 272–274 und 279–285, Zitat S. 274. Schon in der Antike kann die Amplificatio sowohl zur Inventio als auch zur Elocutio gehören, vgl. Schmitz 2007, S. 263.

ventio zu diesem Zeitpunkt noch nicht (vollständig) behandelt worden. Zweitens folgt Galfrid einem *ordo artificialis*, bei dem das zweite rhetorische Officium, die Dispositio, explizit an erster Stelle behandelt wird. Nach allem, was bisher über die Raffinesse dieser ‚poetischen Poetik'[444] zutage getreten ist, wäre es auch erstaunlich, wenn Galfrid nicht die von ihm selbst höhergeschätzte *ordo*-Variante verwenden würde, bei der die *ars* ‚gewissermaßen wie eine Magierin spielt und bewirkt, dass eine spätere Sache zuerst, eine künftige gegenwärtig, eine schräge gerade und eine ferne nah wird' (Galfr. P.n. 121–123: [...] *ludit quasi quaedam praestigiatrix, / Et facit ut fiat res postera prima, futura / Praesens, transversa directa, remota propinqua*).[445] In der Tat muss die *cura sequens*, der gemäß Werkvorschau zweite Arbeitsschritt, als Inventio gedeutet werden.[446] Den Schlüssel zu dieser Deutung gibt der im zweiten Arbeitsschritt vom Abwiegen der Materia-‚Massen' mit einer artifiziell-formalen Waage – *cura sequens, qua compensare statera / Pondera, si juste pendet sententia* (Galfr. P.n. 81 f.) – angespielte Prätext, die *Ars poetica*.[447] Deren bereits besprochene erste ausdrückliche Inventio-Anweisung hatte geheißen (siehe Kap. 2.2.2):

> sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
> viribus et versate diu, quid ferre recusent,
> quid valeant umeri. cui lecta potenter erit res, 40
> nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.
> ordinis haec virtus erit et Venus, aut ego fallor,
> ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
> pleraque differat et praesens in tempus omittat.
> (Hor. ars 38–44)

> Nehmt, die ihr schreibt, euch einen Stoff, der euren Kräften entspricht, und überlegt lange, was eure Schultern zu tragen verweigern, was sie schaffen können. Wer ein Thema im Rahmen seiner Fähigkeiten wählt, dem wird es weder an einer gewandten Diktion noch an einer klaren Struktur fehlen. Qualität und Ästhetik von Struktur werden, wenn ich mich nicht täusche, darin bestehen, dass man schon jetzt sagt, was schon jetzt gesagt werden muss, sehr vieles aufspart und im gegenwärtigen Moment weglässt.[448]

444 Vgl. für den Begriff Hösle 2009.

445 Siehe zur ‚Als ob-Magie' der *ars* Comm. in Galfr. P.n. 121, S. 28: *LUDIT Commendat subtilitatem artis et dicit ARS (120) illia LUDIT QUASI QUEDAM PRESTIGIATRIX, id est uenefica. „Prestigium, -gii" est quedam subtilitas magica artis que facit aliud uideri quam sit, sicut dicitur in sequentibus de ista arte, ET FACIT UT FIAT (122). Et dicitur a „prestringo, gis," quia oculos perstringit ut putent aliud uidere quam esse.* Vgl. auch Scheuer 2011b, S. 202 f.

446 Vgl. Tilliette 2000, S. 41, 74 und 76. Vgl. auch bereits Knapp 1975, S. 60, der bemerkt, dass Galfrid „seine Lehre von der *amplificatio* und *abbreviatio* als Äquivalent für die *inventio* empfand".

447 Quint 1988 ist diese Anspielung entgangen.

448 Hor. ars 38–44 (Übers. Holzberg 2018, S. 615).

Galfrids Anspielung darauf ist subtil, aber präzise: Horaz will, dass die *materia* den Kräften (*viribus*) des Dichters gleichkomme, *aequa* sei; in der *Poetria nova* wird gefordert, die ‚Gewichte' (*pondera*) der Materia unter Zuhilfenahme einer ‚Waage' (*statera*) – der Inventio qua Amplificatio und Abbreviatio, das heißt durch Erhöhung oder Verringerung von Bedeutung (*sententia*) – ins Gleichgewicht zu bringen (*compensare*). Dass Horaz just an der zitierten Stelle den *ordo artificialis* als schönen *ordo* gleichsam zwangsläufig aus der klugen Inventio der Materia folgen lässt, liefert ein weiteres Indiz dafür, dass Galfrid den Abschnitt zur Inventio gemäß *ordo artificialis* auf einen späteren Platz verschoben hat: *pleraque differat*. Auch etwaige Überschneidungen zwischen Inventio, Dispositio und Elocutio erklären sich präzise aus dem horazischen Prätext (zur Inventio siehe Hor. ars 38: *sumite materiam* und 40: *lecta res*; zur Dispositio siehe Hor. ars 41: *lucidus ordo* und 42: *ordinis virtus et Venus* sowie 43 f.; zur Elocutio siehe Hor. ars 41: *facundia*).

Mit dieser Deutung, dass in der *Poetria nova* die Inventio nicht gemäß *ordo naturalis* vor, sondern im *ordo artificialis* nach der Dispositio platziert ist, wird verständlich, warum Galfrid viele der acht Amplificatio- sowie der sieben Abbreviatio-Verfahren[449] später im dritten, der Elocutio gewidmeten Teil der *Poetria nova* noch einmal aufführt:[450] Die genannten Verfahren können zur Inventio gezählt werden, wenn sie Teile der Materia amplifizierend oder abbreviierend ‚schwerer' oder ‚leichter' machen, aber sie können auch Elocutio-bezogen bleiben, wenn sie nur die Worte verändern. Weiterhin lässt sich mit der Zuordnung von Amplificatio und Abbreviatio zur Inventio eine wichtige Beobachtung von Nims und Schmitz verifizieren und erklären. Beide haben festgestellt, dass der zweite Arbeitsschritt in der Werkvorschau auf die Amplificatio und Abbreviatio

449 Amplificatio: 1. *interpretatio, expolitio* (Galfr. P.n. 219–225); 2. *circuitio* (Galfr. P.n. 226–240); 3. *collatio* (Galfr. P.n. 241–263); 4. *apostropha* (Galfr. P.n. 264–460); 5. *prosopopeia* (Galfr. P.n. 461–526); 6. *digressio* (Galfr. P.n. 527–553); 7. *descriptio* (Galfr. P.n. 554–667); 8. *oppositio* (Galfr. P.n. 668–686). – Abbreviatio: 1. *emphasis* (Galfr. P.n. 693 f.); 2. *articulus* (Galfr. P.n. 694 f.); 3. *ablativus* absolutus (Galfr. P.n. 695 f.); 4. Nicht-Wiederholung (Galfr. P.n. 697); 5. *in dictis non dicta notare*, *significatio* (Galfr. P.n. 697 f.); 6. *dissolutum*, Asyndeton (Galfr. P.n. 698 f.); 7. Verschmelzung des Sinns vieler Aussagen in einer einzigen Aussage (Galfr. P.n. 700 f.).

450 Wiederholt werden von den Amplificatio-Verfahren 1. *interpretatio* (Galfr. P.n. 1173 f. und 1244–1251), 3. *collatio* (Galfr. P.n. 1257–1259), 4. *apostropha* (Galfr. P.n. 1105–1109), 5. *prosopopeia* (Galfr. P.n. 1267–1269 und 1411–1422) 7. *descriptio* (Galfr. P.n. 1238–1240) und 8. *oppositio* (Galfr. P.n. 1118–1120 und 1253 f.). Das zweite Verfahren, die *circuitio*, wird ausgelassen, aber unter Anwendung des fünften Abbreviatio-Verfahrens impliziert, vgl. Nims 1967, S. 103 (zu Galfr. P.n. 949–1060): „In his discussion of the ‚difficult figures of diction,' or tropes, Geoffrey follows closely the treatment, although not the order, of the *Ad Herennium*, IV, xxxi, 42–xxxiv, 46. He states that there are ten such figures [Galfr. P.n. 960] but omits mention of the tenth, *circumitio* or periphrasis." – Von den Abbreviatio-Verfahren werden wiederholt: 1. *emphasis* (Galfr. P.n. 1423–1431), 2. *articulus* (Galfr. P.n. 1122 f.), 4. Nicht-Wiederholung (Galfr. P.n. 1270–1272), 5. *in dictis non dicta notare*, *significatio* (Galfr. P.n. 1269 f. und 1528–1583) und 6. *dissolutum* (Galfr. P.n. 1201–1212).

der Materia verweist.[451] „*Dilatatio* und *abbreviatio* dienen also der Stoffgewichtung."[452] Noch pointierter könnte man wohl sagen: Amplificatio und Abbreviatio *sind* Verfahren der Stoffgewichtung. Denn Amplificatio und Abbreviatio entsprechen einer Inventio, die mehr kann, als Horaz ihr zugestehen wollte.[453] Während Horaz die Bearbeitung einer Materia von den Fähigkeiten des Bearbeiters abhängig gemacht hatte, erlaubt Galfrids Inventio-Verfahren, etwaige Übergewichte der Materia nicht nur zu ermessen, sondern überdies auszugleichen (*compensare* bedeutet beides).[454] Inventio qua Amplificatio und Abbreviatio besteht für Galfrid dann darin, die einzelnen Teile einer Materia bedeutungsschwerer oder ‚bedeutungsleichter' zu machen und so insgesamt in ein Gleichgewicht zu bringen. Die späteren Ausführungen zur Behandlung der Materia mit den Verfahren der Amplificatio und Abbreviatio weisen in die gleiche Richtung: Die wie Wachs zunächst harte *formula materiae* (‚Gestalt der Materia') wird durch des Feuer des *ingenium* erwärmt und dadurch formbar (Galfr. P.n. 213–216), ‚geschmeidig nach Belieben' (Galfr. P.n. 217: *Ductilis ad quicquid*).[455] Im nächsten Vers steckt ein unmissverständlicher Hinweis auf das Officium, das damit ausgeübt werden soll: ‚Die Hand des inneren Menschen führt die Materia, damit sie sie entweder ausweitet oder kürzt' (Galfr. P.n. 217 f.: *Hominis manus interioris / Ducit ut amplificet vel curtet*).[456] Die ‚Hand des inneren Menschen' zitiert den *homo interior* des Hausbauvergleichs für die Inventio und den ‚inneren Zirkel des Geistes' (*Circinus interior mentis*), mit dem die uneigentliche Rede des Hausbaus auf das Officium der Inventio bezogen wird. Die Inventio ist mit dem Hausbauvergleich nicht abgeschlossen, sondern beginnt gemäß *ordo artificialis – pleraque differat et praesens in tempus omittat* – unter dem Konzept von Amplificatio und Abbreviatio nach der Dispositio erneut.

Dass es bei dieser Inventio um eine Gewichtung und jedenfalls Veränderung der Materia geht, belegt auch die allgemeine Beschreibung der Abbreviatio:

> Si brevis esse velis, prius ista priora recide,
> Quae pompam faciunt; modicumque prematur in orbem
> Summula materiae, quam tali comprime lege [...].
> (Galfr. P.n. 690–692)

451 Vgl. Nims 1967, S. 100 (zu Galfr. P.n. 81); Schmitz 2007, S. 273 f.

452 Schmitz 2007, S. 274.

453 Vgl. auch Tilliette 2000, S. 40.

454 Vgl. zu *compensare* MLW 1967–, Bd. 2, Sp. 1049,38 f. und 57–59.

455 Die Wachsmetapher dürfte angeregt sein durch Quint. inst. 10,5,9: *Nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare proderit, ut ex industria sumamus sententias quasdam easque versemus quam numerosissime, velut eadem cera aliae aliaeque formae duci solent.*

456 Der Dichter wird von Galfrid also nicht nur als „modeleur du langage" und „sculpteur des mots" (James-Raoul 2007, S. 63) konzipiert, sondern ausdrücklich auch als Gestalter der Materia.

> Wenn du kurz sein willst, schneide zunächst jene früheren [Amplifikationen] zurück, die eine prunkvolle Prozession veranstalten; in einen mäßigen Kreis werde die kleine Summa [der wesentliche Kern] der Materia gedrückt, welche du nach dem folgenden Gesetz zusammenpressen sollst [es folgen die sieben Abbreviatio-Verfahren].

Während der Ausdruck *Si brevis esse velis* auf Horaz zu antworten scheint (Hor. ars 25: *brevis esse laboro*), knüpft die Gartenbaumetaphorik des ‚Beschneidens' (*recidere*)[457] an das Ende des vorangegangenen Amplificatio-Abschnitts an, der die erfolgreiche Amplificatio der Materia metaphorisch als Emporwachsen eines großen Baumes aus einem kleinen Reis beschrieben hatte (Galfr. P.n. 689: *De tenui virga grandis protenditur arbor*). Wie sich im Kapitel zur poetologischen Pfropfmetaphorik zeigen wird (siehe Kap. 4.5), eignet sich der Gartenbau hervorragend dafür, um das Verhältnis von Form und Materia bei der Inventio zu erfassen: Die der Natur zuzuordnende Materia (siehe dazu Kap. 2.5.4) wird durch die artifizielle Inventio künstlich verändert, also entweder in ihrem Wachstum unterstützt oder, wie hier im Fall der Abbreviatio, beschnitten. Die Abbreviatio der Materia impliziert eine mühevoll-gewaltsame Kompression der Materia, bei der nur das Wichtigste der Hauptpunkte – die *summula materiae* – erhalten bleibt.[458]

Anschließend führt Galfrid vor, wie man beim ‚Zusammenpressen' der Materia nach Maßgabe der *brevitas* eine ‚lange Materia' (*longum thema*)[459] ‚aufschürzen' (*succingere*) kann (Galfr. P.n. 702: *Hac brevitate potes longum succingere thema*): Grundsätzlich sollen alle sieben Abbreviatio-Verfahren (gemäß der Logik höfischer Praxis) ‚angemessen zusammenlaufen' (Galfr. P.n. 706–710: *Concurrant ergo, sed apte, …*); aber es können auch nur diejenigen ausgewählt werden, welche die Materia verlangt (Galfr. P.n. 711 f.: *Vel ista / Omnia, vel saltem quod res desiderat ipsa*).[460] Die unter Verwendung aller Verfahren abbreviierte Geschichte vom Schneekind bietet ein Beispiel,[461] das als Spiegel der Sache fungiert bzw. aus dem die ganze Materia zurückscheint (Galfr. P.n. 712: *Ecce rei speculum: res tota relucet in illo*): ‚Dem zum Vermehren des Besitzes weit entfernt weilenden Gatten gebiert die ehebrecherische Gattin einen Sohn. Nachdem der Gatte nach langer Zeit zu-

457 Zum *recidere* in der *Ars poetica* (Hor. ars 447) und in der *Ars versificatoria* (Matth. ars 4,13) vgl. Schmitz 2007, S. 287.

458 Der zweite Teil des Hexameters Galfr. P.n. 691 *modicumque prematur in orbem* alludiert den zweiten Teil des horazischen Hexameters Hor. ars 388 *nonumque prematur in annum*, der allerdings nicht auf die Abbreviatio, sondern auf die kritische Prüfung der eigenen Dichtungen bezogen ist.

459 Der Begriff *thema* wird hier synonym mit *materia* verwendet, wie die parallele Behandlung der Abbreviatio im *Documentum* zeigt, wo durchgängig von *materia* die Rede ist. Siehe Galfr. doc. 2,2,30–44. Siehe auch Comm. in Galfr. P.n. 54, S. 18: *DE THEMATE „Thema" grecum est et dicitur aput Grecos quelibet informis materia.*

460 Auch *res* wird hier synonym mit *materia* verwendet, wie aus den in der vorigen Note erwähnten *Documentum*-Belegen (bes. Galfr. doc. 2,2,30 und 2,2,43) hervorgeht.

461 Vgl. zu Galfrids Schneekind-Variationen N. Henkel 2017, S. 38–41; Waltenberger 2019, S. 30–36.

rückgekehrt ist, erdichtet sie, sie habe den Sohn vom Schnee empfangen. Gegenseitiger Betrug. Listig hält sich der Gatte zurück. Er nimmt den Sohn mit, verkauft ihn und bringt der Mutter ein ähnlich lächerliches Gleichnis zurück: Er wiedererdichtet, der Sohn sei in der Sonne geschmolzen.‘[462] Die Materia (*res*) ist nach Anwendung der inventiven Abbreviatio-Verfahren zwar kürzer, aber weiterhin ‚ganz‘ (*tota*). Und sie kann noch kürzer werden, wenn sie weiter auf ihren Kern reduziert wird, ohne dass dabei ihre ‚Ganzheit‘ aufzugeben wäre.[463] Dafür lasse man, so fährt Galfrid fort, zunächst alle Sätze beiseite. Anschließend vergesse man die Verben. Mit dem wiederum auf die Inventio-Passage des Anfangs (Galfr. P.n. 43–59) zurückverweisenden ‚Griffel des Herzens‘ (*stylo cordis*) notiere man als Nächstes nur so wenige Substantive des Stoffs, dass die ‚Kraft‘ oder ‚Tugend‘ (*virtus*) des Themas ‚ganz‘ (*tota*) erhalten bleibt.[464] Die auf ihre Grundbedeutung reduzierte Materia (hier *virtus thematis*) besteht dann, wie sich mit dem *Documentum* zeigen lässt, nur noch aus wenigen Substantiven; im Fall der Schneekindgeschichte etwa: ‚Frau, Mann, Sohn, Sonne, Schnee‘.[465] Hat man die wenigen Substantive notiert, vollziehe man das ‚Gesetz des Schmieds‘ (*lex fabrilis*): Das ‚Eisen der Materia‘ (*ferrum materiae*) lege man, wenn es mit dem Feuer des Herzens geläutert worden ist, ‚auf den Amboss des Bemühens‘ (*ad incudem studii*). Dort soll das glühende Eisen vom ‚Hammer der Begabung‘ (*malleus ingenii*) geschmeidig gemacht werden, dessen ‚wiederholter Ringkampf‘ (*luctatio crebra*) ‚aus der ungestalten Masse‘ (*ab informi massa*) sehr geeignete Verben forme. Die ‚Blasebälge des Verstandes‘ (*folles rationis*) sollen schließlich die Verben mit den übrigen Wörtern, die den Verben folgen, sowie Substantive mit den Verben und Verben mit den Substantiven verschmelzen, welche die ‚ganze Materia‘ (*totum thema*) artikulieren.[466] So glänzt das Werk als kurzes, wenn es nichts mehr oder weniger als eben diese ‚ganze Materia‘ zum Ausdruck bringt (Galfr. P.n. 730 f.: *Sic breve splendet opus: nihil exprimit aut magis aequo / Aut minus*). Die Umsetzung (*usus*) der neuen *brevitas* wird ‚schärfer‘ (*acutior*) sein; zu ihrem doppelten Beispiel dient die folgende Beifügung:[467]

462 Galfr. P.n. 713–717: *Rebus in augendis longe distante marito, / Uxor moecha parit puerum. Post multa reverso / De nive conceptum fingit. Fraus mutua. Caute / Sustinet. Asportat, vendit matrique reportans / Ridiciulum simile liquefactum sole refingit.*

463 Vgl. Waltenberger 2019, S. 33 f.

464 Galfr. P.n. 718–722: *Si breviore velit brevitas subsistere meta, / Dormiat in primis omnis sententia. Verbi / Non meminisse velis; sed tantum nomina rerum / Scribe stylo cordis, virtus ubi tota reclinat / Thematis.*

465 Galfr. doc. 2,2,43: *Hanc materiam si velimus abreviare, non est cogitandum de sententiis, sed circumscribendae sunt sententiae et colligenda sunt nomina rerum de quibis solis consistit vis materiae, quae sunt haec quinque: femina, vir, puer, sol, nix.*

466 Galfr. P.n. 722–729: *Hoc facto quasi fungere lege fabrili: / Ferrum materiae, decoctum pectoris igne, / Transfer ad incudem studii. Permolliat illud / Malleus ingenii, cujus luctatio crebra / Formet ab informi massa peridonea verba. / Verba, coadjunctis aliis quae verba sequuntur, / Post conflent folles rationis, nomina verbis / Verbaque nominibus, quae totum thema loquantur.*

467 Galfr. P.n. 731: *Iste novae brevitatis acutior usus. / Hujus ad exemplum brevis haec subscriptio servit.*

De nive conceptum quem mater adultera fingit
Sponsus eum vendens liquefactum sole refingit.
Vir, quia quem peperit genitum nive femina fingit,
Vendit et a simili liquefactum sole refingit.
(Galfr. P.n. 733–736)

[1] Vom Schnee sei er empfangen, erdichtet die ehebrecherische Mutter, die ihn geboren hat; der Gatte, ihn verkaufend, wiedererdichtet, er sei in der Sonne geschmolzen.
[2] Der Mann, weil die Frau erdichtete, er, den sie zur Welt brachte, sei vom Schnee geboren, verkaufte ihn und wiedererdichtete mit einem ähnlichen Gleichnis, er sei in der Sonne geschmolzen.

Die große Raffinesse,[468] mit der Galfrid bei minimaler Differenz der Wörter signifikante Bedeutungsunterschiede produziert, etwa im Hinblick auf die Figuren, die einmal als *mater adultera* und *sponsus* konfrontiert werden und so einen spezifischeren Widerstreit zwischen Mutterschaft und Ehe versinnbildlichen, einmal als Mann und Frau einander gegenüberstehen und so einen allgemeineren Konflikt zwischen den Geschlechtern austragen, oder im Hinblick auf den semantischen Unterschied zwischen geistvollem *conceptum* und kreatürlichem *genitum*, ist für den Stellenwert der Abbreviatio als Inventio-Verfahren entscheidend: Abbreviatio – als Inventio – dient dazu, von vorherigen Bearbeitungen verschiedene, gedanklich originelle und spezifisch ‚prägnant-pointierte'[469] neue Bearbeitungen der Materia hervorzubringen.

Waltenberger hat für den mehrdeutigen, den Geldgewinn des Ehemanns, aber auch das auflösende Verstehen konnotierenden Begriff *liquefactum* (‚verflüssigt, eingeschmolzen') eine poetologische Lesart vorgeschlagen: „Galfred veranschaulicht das rhetorische Handwerk ja unter anderem mit (konventionellen) Metaphern des Einschmelzens von Metall als Vorbereitung zur Modellierung fester und komprimierter sprachlich-rhetorischer Formen. Die Beispielgeschichte für ein solches Verfahren erzählt dann zwar von einer *fictio* – also der Grundbedeutung nach von der Erschaffung einer Gestalt aus formloser Masse –, führt aber in seiner Pointe zur Paradoxie des Fingierens einer vollständigen Auflösung durch Schmelzen."[470] Waltenbergers scharfsinnige Deutung erfasst präzise die Pointe von Galfrids Schneekind-Variationen hinsichtlich der *brevitas*. Für meinen Zusammenhang ist dabei bedeutsam, dass das ‚Schmelzen' ein Verfahren der *re-fictio* ist, eines antithetischen Fingierens, das agonal auf ein vorheriges Fingieren antwortet. Das Produkt des ersten Fingierens war eine spezifische Form des gedanklichen ‚Konzepts': *De nive conceptum*,[471] dem im zweiten Zweizeiler ein ‚Gezeugtes' (*genitum*) entspricht. Liest man hier von Anfang an poetologisch, wäre der Sohn als

468 Vgl. N. Henkel 2017, S. 40; Waltenberger 2019, S. 32 f.
469 Vgl. Waltenberger 2019, S. 36.
470 Waltenberger 2019, S. 36.
471 So auch in der ersten, fünf Verse umfassenden Version (Galfr. P.n. 715: *De nive conceptum fingit*).

Materia (siehe de *nive*) zu deuten, die – gemäß Galfrids eigenem Modell konzeptueller Inventio (Galfr. P.n. 43–59) – von der Mutter fingiert, also konzipiert und geboren wird. Die Form dieser Materia ist im *usus* der Abbreviatio der diskursiv-praktischen Auseinandersetzung anheimgestellt. Die Pointe liegt vor diesem Hintergrund darin, dass der Vater die Materia der Mutter re-fingiert, indem er sie auflöst (*liquefactum*). Die Geschichte ist ein Beispiel für ein – bezeichnenderweise aus einem Ehebruch geborenes und betont auf Komik zielendes – agonales Refingieren und Wi(e)dererdichten, von dessen Flüchtigkeit sich die Stabilität des sonst dominanten Wi(e)derdichtens abhebt. Der an Ehebruch und später Rache exemplifizierte Agon konstituiert mittelalterliches Erzählen unabhängig davon, welche horazische Option (*famam sequi* oder *sibi convenientia fingere*) gewählt wird.

Die großen Poesie-generativen Potenziale der Abbreviatio als Inventio scheinen damit zumindest angedeutet zu sein. Für gewöhnlich wird eine vorliegende Materia neu zugeschnitten, komprimiert oder geschmiedet. Zentral ist die Erkenntnis, dass die Materia auch in der Schmiede, obwohl sie vom Feuer erhitzt, mit dem Hammer auf dem Amboss traktiert und mithilfe von Blasebälgen in eine neue Form gebracht wird, als ganze erhalten bleibt. Ob zwei Verse, fünf oder 1000 umfassend – ist die Materia einmal durch die artifiziellen Verfahren der Amplificatio und Abbreviatio elastisch gemacht worden, lässt sie sich beinahe beliebig weit ausdehnen oder zusammenpressen, ohne dass sie ihre sinnhafte Identität und ‚Totalität' verliert. In dieser und vergleichbaren Konzeptionen des Wi(e)derdichtens, wonach die Materia zwar bearbeitet wird, aber in ihrem Kern unverändert bleibt, liegt, dies sei als These vorausgeschickt, der Grund dafür, dass die volkssprachigen Erzähldichtungen immer wieder betonen, am bearbeiteten Stoff, an der reskribierten Materia oder am wiedererzählten *mære* nichts verändert zu haben, obwohl sich jedes Mal tiefe und weitgehende Eingriffe in Stoff, Materia oder *mære* beobachten lassen (siehe Kap. 3.3). Die Inventio als Amplificatio und Abbreviatio gestattet und erfordert eigentlich eine tiefgreifende Neu-Findung, umfassende Re-Organisation und strukturelle Neu-Ordnung der Materia. Wie im Fall der Erzählordnung folgt aus den Bestimmungen zur Stoffausweitung und -kürzung insgesamt, dass die artifiziell-formale Gestaltung die Form und das ‚Gewicht' sowie die Bedeutung der Materia gemäß den Intentionen des Dichters verändert. Voraussetzung dafür ist, dass die Materia durch das *ingenium*, die ‚natürliche Begabung', veränderbar gemacht wird. Als Teile der Inventio verfolgen Amplificatio und Abbreviatio keinen Selbstzweck; sie stehen vielmehr im Dienst der Originalität der Materia-Bearbeitung.[472]

Die artifiziellen Metaphoriken der Wachsplastik und des Schmiedens sind eingebettet in den übergreifenden höfischen Zusammenhang, der, wie erwähnt, auch hier gemäß dem *cursus*-Konzept vorgetragen wird, das den Abschnitt zur Amplificatio und Abbreviatio eröffnet:

472 Vgl. Gallo 1971, S. 190f.

> Principio varium dedit ars praescripta tenorem:
> Te vocat ulterior progressus. Dirige gressum
> Ulterius cursumque viae premente figura.
> (Galfr. P.n. 203–205)
>
> Die vorgeschriebene Kunstlehre gab für den Anfang einen vielfältigen Lauf. Der weitere Fortschritt lädt dich ein. Lenke deinen Schritt, um im Bild zu bleiben, weiter auf dem Kurs des folgenden Wegs.

Von der *cursus*-Begrifflichkeit hängt das Weitere ab. Die Kontinuität des Konzepts wird expliziert (*premente figura*), steckt aber implizit auch im *ulterior progressus*, mit dem der erste Schritt (*ingressus*) der Werkfolge aus der Einleitung und mit ihm die Metapher des höfischen Empfangs fortgesetzt wird: *Carminis ingressus, quasi verna facetus, honeste / introducat eam* [sc. *materiam*] (Galfr. P.n. 71 f.). Auf die höfische Sphäre verweist auch das erste Amplificatio-Verfahren der ‚Wiederholung', das für eine Bedeutung (*unica sententia*) eine Variation der Kleidung (*variet vestes et mutatoria sumat*) vorsieht (Galfr. P.n. 220–222) und so an die Investitur-Metaphorik für die Elocutio (Galfr. P.n. 61) anknüpft, die hier, in der Reihe nach der Dispositio, zu erwarten wäre, die aber gemäß *ordo artificialis* von der konzeptionell-disponierenden Inventio auf einen hinteren Platz verschoben worden ist.

2.5.4 Die Natur der Herrin Materia und ihr Auftritt am Hof als Zweck der Kunst

Wenn so wieder und wieder Artifizialitätsmetaphern in (zur Allegorie verbundenen) Metaphern des höfischen Zeremoniells, vorzugsweise des *cursus*, aufgefangen und aufgehoben werden, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis der Metaphernbereiche – das ist zugleich: nach dem Verhältnis von Autologie und Heterologie – und mithin danach, ob grundsätzlich Artifizialität für höfische Praxis funktionalisiert wird, umso dringlicher. Vor dem Versuch einer Antwort auf diese Frage sollte eine Bestandsaufnahme erfolgen. Zwar wuchert die *Poetria nova* mit einer derartigen Fülle an Metaphern, dass eine vollständige Inventur kaum durchführbar erscheint; aber es lassen sich doch drei Hauptbereiche unterscheiden: Metaphern stammen vor allem aus den Bereichen der Natur, der Artifizialität und der höfischen Praxis.[473] Diese Bereiche beziehen sich, sachlich weiter differenziert, auf folgende *officia*:

473 Für eine erste Übersicht über die Metaphernbereiche der *Poetria nova* vgl. Gallo 1971, S. 208 Anm. 157.

Bereich	**Sachliche Differenzierung**	***officium***
Natur	Fließen (Galfr. P.n. 672 f.) Quelle (Galfr. P.n. 688)	Inventio / Amplificatio durch *oppositio*
	Pflanzen, Fluss, Quelle (Galfr. P.n. 256–262)	Inventio / Amplificatio durch *collatio occulta* fördert die ‚Natur' der Materia
	Wachstum	
	Äste (Galfr. P.n. 101–103)	Dispositio / *ordo naturalis* ist unfruchtbar, *ordo artificialis* dagegen sehr fruchtbar
	ganzer Baum aus einem kleinen Reis (Galfr. P.n. 689)	Inventio / Amplificatio
	Ast aus einem Stamm (Galfr. P.n. 1606)	Elocutio / Conversio
Artifizialität	Bauen (Galfr. P.n. 43–48)	Inventio
	Blütenlese (Galfr. P.n. 1218–1229 und 1584–1587)	Elocutio / *ornatus levis*, Flores verborum et rerum
	Färben (Galfr. P.n. 959 f., 1097, 1232)	Elocutio / allgemein, *ornatus levis*
	Magie (Galfr. P.n. 120–125)	Dispositio / *ordo artificialis*
	Malerei	
	(Galfr. P.n. 742 f.)	Elocutio ohne Rücksicht auf Inventio
	(Galfr. P.n. 1764)	Elocutio / Determinatio (Metapher)
	(Galfr. P.n. 1881 f.)	Worte innen und außen malen
	Platonische Demiurgie (*materia informis*) (Galfr. P.n. 1761 f.)	Elocutio / Determinatio
	Schmieden	
	(Galfr. P.n. 722–729)	Inventio / Abbreviatio
	(Galfr. P.n. 1615 f.)	Conversio
	(Galfr. P.n. 1830)	Epideiktik – Tadel
	Segeln / Schifffahrt (Galfr. P.n. 1061 f., 2066 f.)	Dispositio / Umfang des Werks
	Wachsplastik (Galfr. P.n. 213–218)	Inventio
	Weben (Galfr. P.n. 957 f., 1683)	Elocutio / allgemein, Conversio

Bereich	**Sachliche Differenzierung**	***officium***
Höfische Praxis	*cursus* (inkl. *currere*) mit Empfang, Gastsemantik und / oder Festmahl	
	(Galfr. P.n. 43)	Inventio (als Aufschub der Elocutio)
	(Galfr. P.n. 71–76)	Dispositio / Anfang, Mitte, Ende
	(Galfr. P.n. 78 f. und 81)	Dispositio
	(Galfr. P.n. 87–99)	Dispositio
	(Galfr. P.n. 112–115)	Dispositio / *ordo artificialis*
	(Galfr. P.n. 203–212)	Inventio
	(Galfr. P.n. 231–234)	Inventio / Amplificatio (Circuitio)
	(Galfr. P.n. 264–271)	Inventio / Amplificatio (Apostrophe)
	(Galfr. P.n. 706–710)	Inventio / Abbreviatio
	(Galfr. P.n. 758–763)	Elocutio / Transsumptio
	(Galfr. P.n. 945–956)	Elocutio / Transsumptio
	(Galfr. P.n. 981–983)	Elocutio / Metonymie
	(Galfr. P.n. 1013–1015)	Elocutio / Hyperbole
	(Galfr. P.n. 1652–1654 und 1664)	Elocutio / Conversio
	(Galfr. P.n. 2061–2063)	Actio / Vereinigung aller Officia
	(Galfr. P.n. 2066)	Dispositio / Ende
	Äußerer Putz (Einkleidung, Ausschmückung, Haarpflege)	
	(Galfr. P.n. 60–70)	Elocutio
	(Galfr. P.n. 220–225)	Inventio / Amplificatio
	(Galfr. P.n. 739–764)	Elocutio ohne Rücksicht auf Inventio
	(Galfr. P.n. 765–769)	Elocutio / Metapher
	(Galfr. P.n. 949)	Elocutio / Transsumptio
	(Galfr. P.n. 978–980)	Elocutio / Metonymie
	(Galfr. P.n. 1580 f.)	Elocutio / Vergleich
	(Galfr. P.n. 1681–1684)	Elocutio / Conversio
	(Galfr. P.n. 1943–1945)	Überarbeitung / Beurteilung
	Heirat	
	(Galfr. P.n. 557)	Inventio / Amplificatio (Descriptio)
	(Galfr. P.n. 1763–1765)	Determinatio
	Kategorien des Höfischen, Ehrenhaften und Moderaten begegnen durchgängig (Galfr. P.n. 433–435, 446 f., 450–454, 455–459, 530 f., 945–948, 981–983, 1038, 1063–1093, 1879–1882, 1934 f., 1976–1989), wobei die Wertzuschreibungen *facetus* (Galfr. P.n. 71, 981, 1083, 2052), *honestus* (inkl. *honos* und *honorare*) (Galfr. P.n. 71, 74, 75, 751–754, 947 f., 983, 1234, 1779, 1880, 1984) und *modestus* (Galfr. P.n. 85, 704, 945, 1237, 1535, 2057) sehr häufig sind (von ungezählten Belegen für *aptus* und *decet* abgesehen).	Diverse Abschnitte

Die tabellarische Übersicht legt nahe, dass Metaphern der Artifizialität und der höfischen Praxis häufiger begegnen als Metaphern der Natur, wobei Metaphern aus allen drei Bereichen für die drei schwerpunktmäßig behandelten Officia Inventio, Dispositio und Elocutio verwendet werden. Die Übersicht erlaubt aber noch keinen Aufschluss darüber, ob die Artifizialitätsmetaphern tatsächlich durchgängig funktional in Rahmungen höfischer Praxis eingebunden werden; außerdem muss zusätzlich die Natur berücksichtigt werden, deren Status bisher unbestimmt ist. Ich gehe im Folgenden von einzelnen Beispielen aus, die mir signifikant genug erscheinen, um die Tendenz der Funktionalisierung zu bestätigen, und zudem die Rolle der Natur festschreiben.

Das dritte Amplificatio-Verfahren ist der Vergleich (*collatio*). Das Verfahren des Vergleichens stellt zwei Gegenstände nebeneinander, ‚kollationiert' sie, und erhellt den einen durch die Zusammenstellung mit dem anderen in explikativer, illustrativer usw. Weise. Das Vergleichen kann dabei, wie Galfrid ausführt, in zwei Formen vollzogen werden, entweder ‚verborgen' (*occulte*) oder ‚offen' (*aperte*) (Galfr. P.n. 241 f.). Das Verfahren des Vergleichens stellt eine *iunctura* (‚Verbindung') her, die in der ‚offenen' Variante durch Vergleichspartikel, von denen Galfrid ‚mehr (als), weniger (als) und gleich (wie)' nennt, den ‚Verbindungsknoten' (*nodum juncturae*), die Fuge, an der ihre kollationierten Bestandteile zusammenhängen, offenlegt (Galfr. P.n. 243 f.: *quaedam signa revelant / Nodum juncturae*). Als *iunctura* ist die *collatio* ein Artefakt; *aperte* vollzogen, offenbart sie ihre Fuge und damit ihren Artefaktstatus; in beiden Hinsichten situiert sich das Verfahren im Bereich der Artifizialität. Seine Bewertung erfolgt allerdings im höfischen Register: Die offene Form sei ‚hinreichend anmutig' (Galfr. P.n. 243: *satis lepide*). Die ‚verborgene' Form verdeckt hingegen ihre Fuge, sie kommt, wie es in höfischer Diktion heißt, ‚nicht mit eigentlicher, sondern mit verstellter Miene' daher (Galfr. P.n. 248: *Non venit in vultu proprio, sed dissimulato*),[474] als ob gar kein Vergleich da wäre (Galfr. P.n. 249), ‚sondern eine neue, gleichsam auf wundersame Weise eingepfropfte Herübernahme' (Galfr. P.n. 249 f.: *sed nova quaedam / Insita mirifice transsumptio*), bei welcher der Vergleichsgegenstand (*res*) so im Kontext sitzt, ‚als sei er aus dem anderen Gegenstand geboren' (*quasi de themate nata*) (Galfr. P.n. 251). In einem seinerseits verborgenen und also performativen[475] Vergleich kollationiert Galfrid dann die ‚quasi geborene' *collatio occulta* mit einer Pflanze, durch die, wenn man sie ‚im Garten der Materia' einpflanzt, das behandelte Thema ergötzlicher werde (Galfr. P.n. 256 f.: *Hoc genus est plantae, quod si plantetur in horto / Materiae, tractatus erit jocundior*). Mehr noch als der offene ist der verborgene Vergleich ein artifizielles Verfahren, das ‚Formular einer subtilen Verbindung' (Galfr. P.n. 259: *Formula subtilis juncturae*), bei dem die kolla-

474 Zur Dissimulatio in der höfischen Praxis vgl. Schnell 2011.

475 Auch an anderen Stellen seiner ‚poetischen Poetik' (Begriff nach Hösle 2009) vollzieht Galfrid die Figuren oder Tropen, die er gerade vermittelt (*ex arte* statt *de arte*). Dabei kommen auch *collationes occultae* zum Einsatz. Vgl. Nims 1967, S. 101 (zu Galfr. P.n. 220–263).

tionierten Gegenstände nicht ‚benachbart' (*contiguae*), sondern ‚unmittelbar aneinander anschließend' (*continuus*) sind – als hätte sie ‚nicht die Hand der Kunst verbunden, sondern die Hand der Natur' (Galfr. P.n. 261 f.: *quasi non manus artis / Junxerit, immo manus naturae*). Die *collatio occulta* ist also wie die *collatio aperta* ein Artefakt, sie weist aber keine Fuge des artifiziellen Verbindungsakts auf, sondern wirkt vielmehr wie ein Naturprodukt, wie ein ‚geborener' Bestandteil des Kontexts oder eine im Anschluss an den initialen Pflanzakt von selbst gewachsene Pflanze ‚im Garten der Materia'. Auch die artifiziell höherrangige, die *ars* selbst dissimulierende *collatio occulta* wird indes nach höfischem Maßstab bewertet: ‚Dieses Verfahren zeichnet sich durch mehr Kunstfertigkeit aus, sein Gebrauch ist weit festlicher' (Galfr. P.n. 262 f.: *Plus habet artis / Hic modus, est in eo longe sollemnior usus*).

Die Aufschlüsse dieses Beispiels sind erheblich, ich skizziere sie in thesenhafter Zuspitzung: Mit der Natur, der menschlichen Poiesis (*ars*) und der menschlichen Praxis (*usus*) gibt es drei Bereiche, in denen sich für Galfrid – seiner Metaphorik zufolge – das Dichten maßgeblich situiert. Die Materia oder *res*-Ebene gehört als Garten zum Bereich der vorhandenen oder als vorhanden vorausgesetzten Natur. Die Dichtung ist eine Kunst, die mit Wörtern Artefakte herstellt (z. B. Vergleiche), um Ziele zu erreichen (z. B. Aneignung der Materia durch Inventio / Amplificatio). In der Regel weisen Artefakte als Kunstwerke ihren eigenen Artefaktstatus semiotisch durch eine Fuge aus. Der offene Vergleich etwa zeigt an der sichtbaren *verba*-Außenseite eine Vergleichspartikel wie *magis, minus, aeque* (Galfr. P.n. 246) als Fuge. Die Artifizialität erweckt so autologische – selbstbezügliche – Aufmerksamkeit. Manche Artefakte aber, die mit besonderer Kunstfertigkeit hergestellt worden sind, verbergen ihre Fuge (Dissimulatio artis). Sie erwecken den Anschein, nicht durch Kunst gemacht, sondern von Natur gewachsen zu sein; sie unterstellen ihre eigene artifizielle Autologie der Heterologie der Natur, der nicht-poietischen Dimension des ‚Gewachsenseins'. Die Natur muss gemäß Galfrids eigener Einschätzung (Galfr. P.n. 262 f.) für höherrangig als die Kunst gelten. Die Bewertung der Kunst erfolgt nach Maßgabe höfischer Praxis, nach Kriterien wie ‚anmutig' (*lepidus*) oder ‚festlich' (*sollemnis*), und das scheinbar Natürliche – die Autologie im Anschein der Heterologie – wird für kunstvoller als das offen Kunsthafte gehalten. Das wichtigste Kriterium scheint allerdings die Neuheit, die Originalität des Artefakts zu sein. Sie wird erst dann erreicht, wenn nicht nur die Wortaußenseite, sondern auch die Stoffinnenseite verändert, wenn etwa eine *collatio occulta* ‚im Garten der Materia' gepflanzt wird. Die vorzügliche Metapher einer solchen Kunst, die ihren eigenen Kunststatus durch Dissimulatio zu verbergen weiß und naturgleich erscheint, ist das Pfropfen (Galfr. P.n. 250: *Insita*; siehe auch Kap. 4.5). Doch Pfropfen ist eine Kunst. Wenn Dichtung als Ars originell ist, gelingt es ihr, die Materia als Natur zu manipulieren und die Manipulation überdies zu verbergen, um ihr übergeordnetes Ziel, den Erfolg am Hof, etwa beim Fest oder Empfang, zu erreichen. Die Funktionalität der Artifizialität für die höfische Praxis ist dann am höchsten, wenn die Ars für Natur gehalten wird; zugleich

ist diese dissimulierte, funktionalisierte Ars die höchste Ars. So geraten Autologie und Heterologie in eine Dynamik wechselseitiger Relationierung: Die im autologischen Sinn höhere Kunst (Galfr. P.n. 262: *Plus habet artis*) ist diejenige, die ontologisch – als *quasi manu naturae* geschaffene – wie die heterologische Natur erscheint und funktional – als *longe sollemnior usus* – nach den Kriterien der heterologischen höfischen Praxis für festlicher gehalten wird. Die Dichtung ordnet sich axiologisch der Heterologie unter, doch im Erfolg nach heterologischer Maßgabe erweist sich die höchste Autologie.

Zur Bestätigung dieser Aufschlüsse analysiere ich ein weiteres Beispiel, wiederum aus der Inventio durch Amplificatio, und zwar die Descriptio, das siebte und vielleicht wichtigste Amplificatio-Verfahren. Bevor ich auf das eigentliche Beispiel eingehe, erläutere ich kurz die Relevanz der Descriptio. Fern davon, ‚nur' die ‚ausmalende' Beschreibung einer Figur zu sein, dient dieses Verfahren, ‚schwanger mit Worten' (Galfr. P.n. 554: *praegnans verbis*), dazu, die abgeschriebene (‚de-skribierte') Materia anhand der Proprietäten ihrer *res* mit Rede auszudehnen und dadurch mit Bedeutung aufzuladen (Galfr. P.n. 209).[476] Die Descriptio kann also ein Verfahren der topischen Inventio sein;[477] sie begegnet bei Galfrid aber zugleich auch als Gedankenfigur, das heißt als Mittel der Elocutio, die indes auch als elokutionelle Figur ausdrücklich durch die zur topischen Descriptio bzw. ‚kompensierenden' Amplificatio führenden Fähigkeit, einer Sache Gewicht (*gravitas*) zu verleihen, gekennzeichnet ist.[478] Die topische Inventio wiederum ist das Standardverfahren zur Materia-Bearbeitung in den ‚Arts of poetry and prose' und funktioniert, vereinfacht gesagt, folgendermaßen: Sie identifiziert für Figuren (z.B. eine Frau) oder Um- bzw. Gegenstände der Handlung (z.B. eine Burg) bestimmte Topoi (z.B. der Person, der Natur, des Geschlechts oder des Alters, des Ortes oder der Zeit), und sucht dann Eigenschaften heraus, die für die Figur oder Um- bzw. Gegenstände der Handlung besonders treffend sind (z.B. adlig, schön, weiblich, jung, mit Fenstern versehen, sonnig).[479] Dabei sind Topoi und Eigenschaften so zu finden, dass die von der Materia vorgegebene Handlung (z.B.: Eneas verliebt sich beim Besichtigen Lau-

476 Siehe Comm. in Galfr. P.n. 554, S. 56–58: *SEPTIMA SUCCEDIT Sequitur septimus gradus qui est ultimus, in quo etiam docet quomodo prolongari possit materia per descriptionem, scilicet si aliqua res secundum suam proprietatem diligenter describatur* [...].

477 Vgl. Kelly 1991, S. 72; Schmitz 2007, S. 221–223 und 293–327. Vgl. auch Kelly 1999, S. 36–78.

478 Galfr. P.n. 1238–1240: *Resque secuturas etiam describit et illas / Quae possent ex re dicta contingere: quadam / Cum gravitate tamen dilucidat omnia plane.* ‚Und auch Sachen, die [künftig sind und erst] folgen werden, beschreibt [die Descriptio] sowie solche, die aus einer gedichteten Sache heraus eintreffen können. Mit einer gewissen Schwere verdeutlicht sie doch endlich alle Dinge auf klare Weise.'

479 Vgl. die prägnante Kurzfassung bei Kelly 1991, S. 72: „It [topical invention, J.S.] applies to both persons and things as objects or in action. Simply stated, the technique set forth in the treatises identifies commonplaces, elicits attributes appropriate to those places, wherever possible, that delineate *maneries*, and formally elaborates upon those attributes." Für detaillierte Erläuterungen der topischen Inventio vgl. Kelly 1992, S. 32–67; Schmitz 2007, S. 221–238.

rentums in Lavinia) wahrscheinlich wirkt und damit glaubwürdig wird (siehe Matth. ars 1,40); im Ergebnis steht dann die topisch gefundene Bearbeitung (‚Lavinia war eine Königstochter, eine junge Frau von edler Abstammung. Als sie eines Tages in einem der vielen Fenster der Burg Laurentum saß, vor der Eneas Ausschau hielt, ließ heller Sonnenschein ihren wunderschönen Körper glänzen. Eneas verliebte sich sofort in sie, als er sie sah.'). Die Descriptio als Verfahren der topischen Inventio ‚verlängert' eine Materia, um mehr Platz für Topoi zu haben, die dann entlang der Eigenschaften von Figuren und Gegenständen wahrscheinlichkeitssteigernd gefüllt und ausgearbeitet werden können. Durch den Einsatz der Descriptio als topischer Inventio werden die ‚verlängerten' Teile einer Materia außerdem – gemäß der ‚kompensierenden' Kraft der Inventio (Galfr. P.n. 81 f.) – mit Bedeutung aufgeladen und gegenüber anderen Teilen stärker gewichtet. So lässt sich z. B. die „neue Zweipoligkeit des ‚Eneasromans'"[480] (Dido und Lavinia) durchaus mithilfe des – recht verstandenen – „Instrumentar[s] einer Ars, wie es die Poetiken vorstellen",[481] erklären.

Das Verfahren der topischen Inventio bzw. Descriptio ist also, obwohl es selbst keinen eigenen Zweck hat, nicht nur eine technische Spielerei des ‚Verlängerns von Stoff mit Worten', sondern ein zentrales Verfahren des Wiederdichtens, das die Teile der Materia in ihrer Bedeutung für die gesamte Wiederdichtung neu bemisst und damit der Materia ein neues Gleichgewicht gibt. Durch die kompensierende topische Inventio erreicht man dann wi(e)derdichtend Originalität in der Sache. Galfrid erläutert diesen Zweck am Ende des Elocutio-Teils:

> Si bene dicta notes et rebus verba coaptes,
> Sic proprie dices. Si mentio namque sit orta
> Forte rei, sexus, aetatis, conditionis,
> Eventus, si forte loci vel temporis: haec est 1845
> Debita proprietas, quam vult res, sexus, aetas
> Conditio, eventus, tempus, locus.
> (Galfr. P.n. 1842–1847)

> Wenn du das Gesagte sorgsam beachtest und die Wörter füglich mit den Sachen verbindest, wirst du eigentümlich dichten. Wenn sich nämlich vielleicht die Erwähnung einer Sache, des Geschlechts, des Alters, des Zustands, des Ereignisses, wenn vielleicht des Orts oder der Zeit erhoben hat, ist dies die geforderte Eigentümlichkeit, die die Sache, das Geschlecht, das Alter, den Zustand, das Ereignis, die Zeit, den Ort will.

Die Einzelheiten der für die topische Inventio zentralen *proprietas*-Lehre, die sich über den *Materia-Kommentar* auf die *Ars poetica* und ihre Anforderung bezieht, die dargestellten Figuren sollten sich ‚eigentümlich' oder ‚typisch' – etwa ein lebenserfahrener Alter

480 Worstbrock 1999, S. 138.
481 Worstbrock 1999, S. 138.

im Unterschied zu einem jugendlichen Hitzkopf – verhalten (Hor. ars 114–118),[482] blende ich aus. Mir geht es vor allem darum, dass *proprie dicere* nicht nur heißt, die Figuren ‚eigentümlich' gemäß ihrer Typik zu gestalten, sondern auch, die topische Inventio ‚originell', das heißt in Überbietung einer früheren Bearbeitung der Materia, auszuführen. Denn der Halbvers *Sic proprie dices* zitiert Horaz' Plädoyer für das Wiederdichten, dem zufolge es schwierig (und deshalb lobenswert) sei, ‚im Allgemeinbesitz Befindliches auf eigene Weise zu sagen' (Hor. ars 128: *difficile est proprie communia dicere*). Das bedeutet, dass Galfrid die Einhaltung seiner eigenen Vorgaben zur Elocutio und zur topischen Inventio bei der Materia-Bearbeitung zur notwendigen Bedingung für originelles Wiederdichten erklärt. Die Präzepte der Elocutio, der topischen Inventio sowie die *proprietas* der Figuren zu beachten, also topisch *proprie* zu dichten, ist eine unabdingbare Voraussetzung dafür, um *proprie*, also eigentümlich und originell, zu dichten.

Dafür muss, wie Galfrid bei seiner Beispiel-Descriptio im Amplificatio-Abschnitt betont, auch das Verfahren selbst originell, variantenreich und mit ‚neuen Figuren' (*novis figuris*) ausgeführt werden, damit Auge und Ohr in den variierten Sachen ‚spazieren' können (Galfr. P.n. 560 f.; siehe auch Galfr. P.n. 622 f. mit der Bemerkung, die Descriptio als topische Inventio sei inzwischen ‚abgenutzt und veraltet' [*trita* / *Et vetus*], weshalb auf eine ‚seltenere Gebrauchsform' [*rarior usus*] zurückzugreifen sei; dieses Motiv wird Gottfried von Straßburg zitieren, siehe Kap. 4.4.3). Das Beispiel entfaltet ‚weibliche Schönheit' (Galfr. P.n. 562: *Femineum* […] *decorem*) durch eine Beschreibung des Körpers ‚vom Wipfel des Kopfes bis zum Fuß' (Galfr. P.n. 598 f.: *A summo capitis* […] *ad ipsam* / *Radicem*). Kopf, Haar, Augenbrauen, Nase, Augen usw. werden in ihrer Schönheit unter hohem Metapherneinsatz beschrieben. Ausführende Künstlerin des schönen Körpers ist die personifizierte Natur (Galfr. P.n. 563), die ‚mächtiger ist als die Kunst' (Galfr. P.n. 579: *Natura potentior arte*). Nachdem die Natur, bei deren Werk, wie es in einer subtilen Anspielung auf Horaz heißt, das Ganze bis zum Nagel fein ausgearbeitet und mithin der horazische ‚unglückliche Schmied', der zwar den Nagel trifft, darüber aber das Ganze verfehlt, überboten wird (Galfr. P.n. 599: *totumque simul poliatur ad unguem*),[483] den Körper der schönen Frau fertiggestellt hat, folgt in einem zweiten Durchgang der Auftrag von Farbe auf die ‚gemalte Form' (Galfr. P.n. 600: *Formae tam pictae si vis appingere cultum* usw.). Der *cultus*, der ‚Putz' des Körpers inklusive Kleidung und Edelsteinschmuck, wird von der Kunst (Galfr. P.n. 610: *ars*) verantwortet. Die Gegenüberstellung des von Natura gebildeten Körpers und des durch Kunst gefertigten *cultus* verschärft Galfrid zu einem Wettstreit, zunächst zwischen der Ars und der Materia des Gewandes: ‚In ihrem heiteren Kleid wetteifern Ars und Materia miteinander' (Galfr. P.n. 609 f.: *certent in veste serena* / *Ars cum materia*). Während dieser erste Wettstreit die Perfektion

482 Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 382–392; Schmitz 2007, S. 228–234.

483 Die angespielte Horaz-Stelle ist Hor. ars 32–35: *Aemilium circa ludum faber imus et ungues / exprimet et molles imitabitur aere capillos, / infelix operis summa, quia ponere totum / nesciet.*

des *cultus* unterstreicht (Galfr. P.n. 610 f.), gibt es im zweiten Wettstreit eine eindeutige Siegerin: ‚Aber ihr Antlitz wird von höherem Wert sein als der äußere Schmuck' (Galfr. P.n. 611 f.: *Sed divite cultu / Pluris erit facies*). Wenn das angeborene Gesicht (*facies*) den künstlichen Putz (*cultus*) übertrumpfen wird, siegt Natura, die das Gesicht verantwortet, über die für den *cultus* zuständige Ars.[484] Insgesamt bestätigt sich die herausgearbeitete wechselseitige Relationierung: Die Natur übertrumpft die Kunst, die Autologie unterliegt der Heterologie, doch die Descriptio der Natur ist ein Kunstprodukt, das indes nach Maßgabe der Natur als Nicht-Kunst bewertet wird. Wenn man die Descriptio zudem als metapoetische Reflexionsfigur liest, kann der beschriebene Körper aus der Domäne der Natur mit der Materia, das beschriebene Äußere aus dem Zuständigkeitsbereich der Kunst dagegen mit ihrer artifiziellen Gestaltung identifiziert werden. Die unter dem Gewand verborgene Materia überbietet die äußere Hülle der Kunstform, doch es ist die künstlich zur Geltung gebrachte Materia, die hier triumphiert, wobei die Kunst selbst grundsätzlich dazu dient, die Materia zur Geltung zu bringen. Ihre Wirkung entfaltet die Descriptio denn auch an anderer Stelle – auf dem Hochzeitsfest von *res* und *verba* (Galfr. P.n. 557). Dort, also wiederum im Kontext höfischer Praxis, dient sie, sofern sie sich weder durch übermäßige Kürze noch durch abgenutzte Altertümlichkeit auszeichnet, zum Festmahl des Geists (Galfr. P.n. 558 f.: *Si cibus esse velit et plena refectio mentis, / Ne sit curta nimis brevitas vel trita vetustas*). Die Materia der Natur und der äußere Schmuck der Kunst vereinen sich für den Auftritt am Hof, der das Publikum kulinarisch erfreut. Letztlich geht die Autologie der Dichtkunst in der Heterologie höfischer Praxis auf.

Weitere einschlägige Beispiele, mit denen die Zuordnung der Materia zur Natur und die Funktionalisierung der Artifizialität für Zwecke des höfischen Zeremoniells – den Erfolg einer Dichtung in der Hofgesellschaft – belegt werden kann, lassen sich ergänzen. Mit Blick auf die Natur weise ich noch einmal auf das am Anfang der Inventio genannte *ingenium* (d.i. die natürliche Begabung) hin, dessen Feuer die mit Wachs verglichene Materia erhitzt, um sie für die Erweiterungs- und Kürzungsvorgänge formbar zu machen (Galfr. P.n. 213–218). Zur Transformation der Materia, heißt das, ist mehr nötig als nur Ars – man braucht auch das Naturvermögen des *ingenium*. Die naturgleiche Materia wiederum steht ihm axiologischen System der *Poetria nova* an erster Stelle – ihrem Auftritt am Hof dient die Kunst. Neben der ‚Natur' benötigt man demnach auch die höfische Praxis, nach deren Maßgabe der Auftritt der Dichtung bewertet wird. So lässt Galfrid in der dritten Metonymie-Variante ‚Werkzeug für Benutzer' die *ars* lehren,

484 Diese Hierarchisierung begegnet schon früher in der volkssprachigen Epik, etwa im Fall Enides, deren naturgeschaffener Körper menschengemachte Artefakte überstrahlt, Chr. Er. 1655–1658: *Les deus puceles d'un fil d'or / Li ont galoné son crin sor; / Mes plus estoit luisanz li crins / Que li fis d'or, qui mout est fins.* Siehe die Imitatio bei Ha. Er. 1560–1565: *vür ir* [Enites] *brust wart geleit / ein haftel wol hande breit, / daz was ein gelpher rubîn: / doch überwant im sînen schîn / diu maget vil begarwe / mit ir liehten varwe.* Siehe auch Ha. Er. 1586–1589.

wie man das *instrumentum*, etwa einen Kamm, ‚auf höfische Weise' (*more faceto*) für den Benutzer (*utens*) einsetzt, um ‚ausgetretene Pfade zu vermeiden und ehrenvoller zu gehen'; der Zweck der Kunst erhebt sich ausgehend von der Kunst (*surgit ab arte*) und besteht im ehrbaren höfischen Verhalten (Galfr. P.n. 978–983, hier bes. 981–983: *Sic instrumento docet ars dare more faceto / Quod tamen est utentis eo; sic surgit ab arte / Evitare vias tritas et honestius ire*). Kunst ist damit zugleich Bedingung des Erfolgs in der Gesellschaft, dem sie dient. Im Abschnitt zur Conversio bricht Galfrid die Beispielreihe ab mit dem Hinweis darauf, dass der ‚Weg' der Kunst (*via*) – im Gegensatz zum *cursus*, dem ‚Lauf' der höfischen Praxis – anhand der gegebenen Beispiele zu finden sei (Galfr. P.n. 1699–1702). Wem dieser ‚Weg' (*via*) nicht offenstehe, der trage dafür selbst die Verantwortung, weil ihm der ‚Rat der Kunst' (*artis consilium*) fehle und weil er keinen Gefährten habe, den er bezüglich der ‚Praxis' (*usus*) um Rat fragen könnte (Galfr. P.n. 1702–1704: *Si cui via non sit aperta, / Non per eam, sed stet per eum, cui deficit artis / Consilium, non habet socium quem consulat usum*). Zentral ist hier der Unterschied zwischen ‚Theorie' (*ars*) und ‚Praxis' (*usus*). Den ‚Weg' der Kunst (*via*) kann man sich leichter durch Praxis erschließen, also wenn man in der Dichtkunst unterrichtet wird – in diesem Sinn verstehe ich *consilium artis* – oder wenn man einen (erfahreneren) Kollegen hat, der einen in Sachen *usus* berät. Dass diese Praxis, mit der sich die Ars aufschließen lässt, als ‚Beratung' (*consilium*, *consulat*) bezeichnet wird, weist sie der höfischen Sphäre zu. Das heißt, Dichtung ist bereits während der Ausbildung ohne Handeln nach höfischen Maßstäben nicht zu haben. Vor diesem Hintergrund muss die angeschlossene allgemeine Reflexion über die drei Begriffe *ars, usus* und *imitatio* verstanden werden, die Galfrid aus der *Rhetorica ad Herennium* übernommen hat:[485]

> Rem tria perficiunt: ars, cujus lege regaris;
> Usus, quem serves; meliores, quos imiteris.
> Ars certos, usus promptos, imitatio reddit
> Artifices aptos, tria concurrentia summos.
> (Galfr. P.n. 1705–1708)

> Drei Sachen vollenden den Stoff: Das theoretische Wissen der Kunst, von dessen Gesetz du regiert werden sollst; die Erfahrung, die du beachten sollst; die Besseren, die du nachahmen sollst. Das theoretische Wissen der Kunst gibt den Künstlern Sicherheit, die Erfahrung versetzt sie in Bereitschaft, die Nachahmung macht sie fähig; wenn alle drei zusammenlaufen, macht das die Künstler zu den besten.

485 Rhet. Her. 1,2,3: *Haec omnia* [sc. die fünf *officia* Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria und Pronuntiatio] *tribus rebus assequi poterimus, arte, imitatione, exercitatione. Ars est praeceptio, quae dat certam viam rationemque dicendi. Imitatio est, qua inpellimur cum diligenti ratione, ut aliquorum similes in dicendo valeamus esse. Exercitatio est assiduus usus consuetudoque dicendi.* Galfrids Begriff *usus* entspricht der *exercitatio* der *Rhetorica ad Herennium.*

Die konzeptionelle Relevanz dieser Passage ist kaum zu überschätzen. Grundlage des Dichtens, deren Perfektionierung es als seiner wichtigsten Aufgabe verpflichtet ist, ist die Materia (*res*). Drei Mittel dienen der Perfektionierung der Materia: das theoretische Regelwissen der Kunst (*ars*), die Erfahrung (*usus*) und die Nachahmung der besten Vorgänger und Konkurrenten (*imitatio*). Wie eine spätere Anweisung Galfrids zeigt, ist dabei nicht an eine nachfolgend-sklavische, sondern an eine frei über die Vorbilder verfügende Imitatio gedacht, die ihr wesentliches Ziel, die Originalität des eigenen Dichtens, stets über das Nachahmen eines Musters stellt (Galfr. P.n. 1837–1841). Die Ars gibt durch Regelwissen die nötige Sicherheit, reicht als Basis aber bei weitem nicht hin. Erst die Erfahrung sorgt dafür, dass Dichter überhaupt bereit sind zu dichten. Die Imitatio schließlich ermöglicht das Allerwichtigste: den Erfolg in der höfischen Gesellschaft; durch sie wird der Dichter *aptus*, was ‚fähig' oder ‚geeignet' (nach den Maßstäben höfischen Verhaltens), aber auch ‚liebenswürdig' bedeuten kann. Dass diese Reflexionen tatsächlich im Rahmen des höfischen Zeremoniells zu situieren sind, beweist nicht nur der besprochene Vorlauf (*consilium* findet sinnvollerweise vor der Handlung statt), sondern auch die eingespielte *cursus*-Metapher: Erst wenn alle drei Aspekte des Dichtens ‚zusammenlaufen' (siehe *concurrentia*), kann der Dichter den poetischen Gipfel erreichen.

Die Hierarchie der Bereiche Natur, Artifizialität und höfische Praxis steht damit fest. Den Ausgangs- und zugleich Zielpunkt der Dichtung bildet die mit der Natur assoziierte Materia. Ihrer auf den Auftritt in einer höfischen Gesellschaft zielenden Perfektionierung dient die Kunst, die demnach ihren Zweck nicht in sich selbst hat. Diese Hierarchie impliziert zugleich dynamische Wechselwirkungen zwischen Autologie und Heterologie. Damit die Perfektionierung der Kunst gelingt, darf sich der Dichter nicht nur auf theoretisches Wissen verlassen, sondern er muss außerdem – offen für den Rat von Kollegen – Erfahrungen sammeln und sich durch wetteifernde Imitatio der Klassiker bilden. Dadurch kann die poetische Ars vervollkommnet werden. Maßgabe dieser im sozialen Handeln verankerten Dichtkunst ist die höfische Praxis.

Wenn ‚Erfahrung' (*usus*) und ‚Nachahmung' (*imitatio*) die ‚Kunst' (*ars*) mit der Praxis verbinden, fehlt noch das zentrale Integral, in dem auch die Natur enthalten ist: die Dissimulatio. Mit ihrer Konzeption im Rahmen des Abschnitts zur Actio, zum Vortrag als handelndem Vollzug der Dichtung, gewinnt auch die Imitatio als Artifizialität und Praxis, Autologie und Heterologie verbindendes Element stärkere Kontur. Die Actio, der den poetischen *cursus* beschließende Vortrag als Performanz des Werks, erfordert die Regulierung von drei Bereichen des menschlichen Verhaltens: des Munds bzw. der Stimme, der Mimik sowie der Gestik (Galfr. P.n. 2031 f.). Damit überschneidet sie sich mit der Disziplinierung des Körpers, wie sie für die höfischen Verhaltensvorschriften kennzeichnend ist.[486] Tatsächlich gleichen sich Actio und höfisches Verhalten im Anspruch

486 Vgl. Bumke 1999.

der Mäßigung. Galfrid verdeutlicht diesen Anspruch an einem Beispiel: Während für eine dargestellte Figur die *proprietas*-Forderung gilt, dass ihr Inneres und ihr Äußeres einander entsprechen müssen, dass etwa der innere Affekt des Zorns auf der Ausdrucksseite durch ‚eine gallige Stimme, ein brennendes Gesicht und eine unbeherrschte Gestik' (*vox fellea, vultus / Accensus, gestus turbatus*) realisiert werden soll (Galfr. P.n. 2041–2047), darf der Rezitator wütende Figuren (*furores*) nur ‚nachahmen', nicht aber selbst ‚wütend' (*furens*) werden (Galfr. P.n. 2047–2049: *Personam si geris ejus, / Quid recitator ages? Veros imitare furores, / Non tamen esto furens*).[487] Beim Rezitieren soll man also nur bis zu einem gewissen Grad die einem Affekt entsprechenden körperlichen Regungen vollziehen; Zurückhaltung und Moderation sowie das zeichenhafte Andeuten des Affekts sind gefragt (Galfr. P.n. 2049–2051). Darin liegt die Verbindung zum höfischen Verhalten, das ebenfalls durch die Imitatio angesehener Mitglieder der Gesellschaft, durch die Disziplinierung der eigenen Affekte und vor allem durch Verstellung (*dissimulatio*), etwa ein Verbergen der eigenen Abneigung gegenüber anderen zugunsten der im höfischen Umgang reziprok erwarteten Liebenswürdigkeit (*affabilitas*), erreicht wird.[488]

Die Dissimulatio lässt sich darüber hinaus auf die höchste Kunstfertigkeit, die derart vortrefflich ist, dass sie in ihrem Artefakt keine Fuge hinterlässt und ‚wie Natur' erscheint (Galfr. P.n. 260–262), auf die Dissimulatio artis also, beziehen. Galfrid macht diesen doppelten Zusammenhang durch einen Verweis auf die dissimulative Differenz zwischen Schein und Sein explizit: ‚Du kannst die Gestik eines bäuerischen Menschen vorzeigen und dabei höfisch sein' (Galfr. P.n. 2051 f.: *Gestum / Praesentare potes agrestis et esse facetus*). Die Differenz zwischen Schein und Sein, zwischen *praesentare* und *esse* betrifft auch das Verhältnis zwischen *manus naturae* und *manus artis* (Galfr. P.n. 261 f.) sowie zwischen *verba* und *res* (Galfr. P.n. 739–748). Dass das Integral der Dissimulatio und mit ihm alle Officia gerade in der Actio zusammenlaufen, die in ihren entscheidenden Kennzeichen höfischem Verhalten entspricht, ist also kein Zufall der natürlichen Reihenfolge, sondern resultiert aus Galfrids artifiziellem Kalkül, das die Dichtung und die natürliche Begabung nicht nur durch artifizielle Regulierung bändigt, sondern als die eigene Kunstfertigkeit dissimulierende und dem Auftritt der Materie dienende höfische Praxis – nicht zuletzt gegenüber Horaz – rekonfiguriert und zur Geltung bringt. Zuletzt wird man, wenn am Ende die *mens* erneut vor das *facere* gestellt wird (Galfr. P.n. 2087 f.), das Plädoyer für die Überlegung, die der Tat vorangehen soll, nicht länger nur im Pa-

487 Quint 1988, S. 237 (zu Galfr. P.n. 2041–2050), sieht in der Vorgabe, dass bei der Actio „Gestik und darzustellender Inhalt übereinstimmen müssen", als unveränderte Übernahme des Sinns der Verse Hor. ars 108–111: „Galfridus hat den Gedankengang des Horaz, daß durch das Verhalten seelische Zustände deutlich werden, zwar in eigene Worte gefaßt, aber an der horazischen Aussage nichts geändert" (S. 238). Mit dieser Rückführung im Zeichen der ‚Übersetzung' (Hor. ars 111 nennt die Zunge *interpres* des *motus animi*) entgeht Quint die entscheidende Umdeutung, dass der Rezitator bei Galfrid gerade nicht Übersetzer (*fidus interpres*), sondern Imitator sein soll.

488 Vgl. Schnell 2011.

radigma der Artifizialität lesen. Sich zu bedenken, bevor man handelt, stellt nämlich ein herausragendes Kennzeichen des Klugen dar, der am Hof zu reüssieren weiß. Höfisches Verhalten setzt höfisches Überlegen voraus. So heißt die das Werk zusammenhaltende *mens* als *praeambula facti* (Galfr. P.n. 52 und 2088) eine ‚Vorläuferin des Poietischen' – Archetyp und Gleichnis des höfischen *cursus*, in dem Autologie und Heterologie beständig in wechselseitig relationierten Funktionalitäts- und Bedingungsverhältnissen fluktuieren. Diese Dynamik ist der eigentliche Fixpunkt der *Poetria nova*.

3 Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman

3.1 Vorüberlegungen

Die Geltung der Poetik des Wi(e)derdichtens in den Poetologien höfischer Romane soll in drei Schritten erwiesen werden. Zunächst folge ich in einem Exkurs am Leitfaden des *Lohengrin* der poetologischen Reflexionsfigur ‚Herkules', um den Wurzeln des gemeinsamen Grunds von Inventio, Imitatio und Agon im weiten Feld der Poetik des Wi(e)derdichtens zwischen Latein und Volkssprache nachzugraben (Kap. 3.2). Im zweiten Schritt unternehme ich eine Bestandsaufnahme der Praktiken des Wi(e)derdichtens nach Maßgabe der horazischen *Ars poetica* (Kap. 3.3). Diese Praktiken lassen sich um vier von Horaz angeregte Prinzipien gruppieren: den Fokus auf die Materia, in deren Dienst sich das Wiederdichten stellt (Kap. 3.3.1); die vor allem im Reim zum Ausdruck kommende poetische Regularität (Nicht-Zufälligkeit, Nicht-Natürlichkeit), in der die Artifizialität der Materia-Bearbeitung gründet (Kap. 3.3.2); die Schwierigkeiten bei der Wahl eines den eigenen Kräften angemessenen – oder auch unangemessenen – Stoffs, wie sie der Stricker in *Karl der Große* und Wirnt von Grafenberg im *Wigalois* diskutieren (Kap. 3.3.3); dispositionelle Permutationen in den mittelalterlichen Eneasromanen, in Hartmanns von Aue *Erec*, in Wolframs von Eschenbach *Parzival* sowie im *Lohengrin*, die sich mit dem Begriff des *ordo artificialis* bündeln lassen und das Ziel haben, eine vorgängige Materia-Bearbeitung originell zu variieren (Kap. 3.3.4). Drittens wird in neun Fallstudien rekonstruiert, wie mittelalterliche Wiederdichter mit den von Horaz aufgestellten Bedingungen einer originellen Materia-Bearbeitung sowie mit den vielfältigen Anregungen von Galfrids ‚höfischer Poetik' umgehen (Kap. 3.4). Dabei zielt man in der Regel darauf ab, eine Materia in Besitz zu nehmen, um sie mit dem eigenen Namen verknüpfen zu können. Doch die Hürden, sich eine im öffentlichen oder im Privatbesitz befindliche Materia anzueignen, sind, folgt man Horaz, hoch. Chrétien de Troyes hat es in seinem ersten Artusroman *Erec et Enide* relativ einfach, weil die Materia, wie er im Agon mit nur mündlich erzählenden Konkurrenten argumentiert, noch öffentliches Gut ist und ihre Inbesitznahme also keine frühere originelle Bearbeitung berücksichtigen muss (Kap. 3.4.1). Konrad von Fußesbrunnen hat es dagegen mit einem Konkurrenten zu tun, dem ein Teil der Materia, die er bearbeiten und in Besitz nehmen möchte, bereits gehört (Kap. 3.4.2). Wolfram von Eschenbach nimmt die Parzival-Materia in Besitz, indem er die bisherige Bearbeitung durch Chrétien für unzulänglich erklärt und stattdessen vorgibt, der Bearbeitung Kyots zu folgen (Kap. 3.4.3). Gottfried von Straßburg sieht sich mit dem impliziten Einwand konfrontiert, dass es nicht nur schon eine, sondern bereits mehrere originelle Bearbeitungen der Tristan-Materia gibt; er kann diesem Einwand jedoch mithilfe origineller Imitatio entgehen (Kap. 3.4.4). Herbort von Fritzlar entfaltet – unter

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-003

Rückgriff auf poetologische Metaphern der *Poetria nova* – eine im Kern demütige Poetologie des Wiederdichtens und reflektiert dabei das Problem einer möglichen konkurrierenden Bearbeitung der Troja-Materia nach Dares und Benoît, die seiner Bearbeitung zuvorkommen und so die für eine Aneignung nötige Originalität unterlaufen könnte (Kap. 3.4.5). Noch einmal Wolfram hingegen kann mit dem Pfund der Willehalm-Materia wuchern und, da diese sich noch im öffentlichen Besitz befindet, seine Bearbeitung gegen potenzielle Konkurrenten um Ansehen am Hof in Stellung bringen (Kap. 3.4.6). Rudolf von Ems wählt indes mit der vielfach originell bearbeiteten Alexander-Materia das Gegenteil eines öffentlichen Stoffs. Seine Lösung für die verschärfte Originalitätsproblematik besteht darin, die Materia durch Kompilation neu zu bestimmen, wobei dieses Verfahren der Materia-Kompilation selbst als überbietende Imitatio zu deuten ist (Kap. 3.4.7). Auch Ulrich von dem Türlin geht mit seiner Neubearbeitung der Willehalm-Materia den Weg origineller Imitatio, wenn er in der *Arabel* Wolfram erst folgt, um ihn endlich zurückzulassen (Kap. 3.4.8). Konrad von Würzburg unternimmt schließlich in seinem *Trojanerkrieg* den auf Gottfried und Rudolf aufbauenden, gegen Wolfram gerichteten Versuch, mit seiner Materia *alle* anderen zu überbieten (Kap. 3.4.9).

Leitend für meine Rekonstruktionsversuche ist die im vorangegangenen Kapitel entwickelte Hypothese, dass das Ziel der ambitionierten Wiederdichter des Mittelalters darin besteht, den eigenen Namen mit einer Materia zu verbinden, damit der eigene Name im Gedächtnis der Nachwelt – bestenfalls in einem Kanon wie Gottfrieds Literaturexkurs[1] – haften bleibt.[2] Deshalb ist es für die Wiederdichter problematisch, wenn die Materia, die sie bearbeiten wollen, bereits von jemand anderem bearbeitet worden ist. Wenn die Wiederdichter möchten, dass ihr Name mit der Materia verknüpft wird – nur das bringt, wie es Chrétien *namentlich* auf den Punkt gebracht hat, Ruhm bis ans Ende der Christenheit (Chr. Er. 23–26), und mehr kann man kaum wollen –, müssen sie sich die Materia, gegebenenfalls im Agon gegen den bisherigen Besitzer, aneignen. Die Bedingungen für die Aneignung hat Horaz vorgegeben; sie sind, wie die Untersuchung zeigen soll, in der mittelhochdeutschen Erzähldichtung weithin in Geltung. Galfrid hat die höfische Praxis mit dem leitenden Prinzip der Dissimulatio als konzeptionellen Rahmen für die Aneignungswettkämpfe etabliert; auch dieser Aspekt spielt poetologisch für die höfischen Romane eine wichtige Rolle. Die Notwendigkeit der Aneignung erklärt, warum die Wiederdichter sich imitierend und wetteifernd auf Vorgänger und Konkurrenten beziehen. Nur wer sich von den anderen abhebt, kann für seine Wi(e)derdichtung Originalität beanspruchen. Mithilfe dieser Hypothese lassen sich die Poetologien der höfischen Romane nicht nur neu perspektivieren, sondern in einigen Fällen überhaupt erst verstehen.

1 Vgl. Kellner 2001, bes. S. 174–181.

2 Vgl. Schwietering 1969 [1921], S. 155 f. und 160 f. Zur Ambivalenz dieser Ambition unter den Vorzeichen des christlichen Demutspostulats vgl. S. 141–170, bes. S. 149, 161 f., 164, 167 und 169 f.

Dass die Dichter der höfischen Romane die Urheberschaft an ihren Texten durch die Nennung des Autornamens festschreiben, hat die Forschung längst gesehen.[3] Nicht hinreichend beantwortet scheint mir allerdings die Frage, warum und auf welcher poetologischen Basis die volkssprachigen Dichter von höfischen Romanen des 12. und 13. Jahrhunderts überhaupt eine namentliche Urheberschaft an ihren Texten beanspruchen und nicht wie z.B. die Autoren heldenepischer Texte in der Anonymität bleiben. Die Antwort ergibt sich aus der skizzierten Hypothese: Nur wer eine originelle und eigenständige Bearbeitung einer Materia bietet, erwirbt das private Eigentumsrecht an dieser Materia. Nur wer eine Materia derart in Besitz genommen hat, kann sie legitimerweise signieren. Und nur wer einer Materia den Stempel des eigenen Namens aufgedrückt hat, bleibt im Gedächtnis der Nachwelt lebendig. Damit kann potenziell jede Namensnennung konnotieren, dass der jeweils genannte Dichter sich bemüht hat, die horazischen Originalitätsanforderungen zu erfüllen, und auf dieser Grundlage ein privates Eigentumsrecht an der wi(e)dergedichteten Materia beansprucht. Wer allerdings zwar unter den Bedingungen der Materia-Aneignung durch originelle Wi(e)derdichtung poetisch tätig ist, dann aber seinen Namen nicht nennt, geht wohl umgekehrt, so lässt sich vermuten, davon aus, die Bedingungen einer originellen Bearbeitung nicht erfüllt zu haben. So könnte die Anonymität des *Lohengrin*-Dichters dahingehend gedeutet werden, dass er zwar ein originelles *ordo*-Verfahren verwendet hat, diese Verwendung aber zu sehr in der Spur seines Vorbilds Wolfram bleibt. Mangels Eigenständigkeit und Überbietung des Vorgängers bei der Imitatio – trotz perfektionierter Nachahmung – kann sich der *Lohengrin*-Dichter die Schwanritter-Materia nicht aneignen und bleibt folgerichtig anonym.

3.2 Über Herkules hinaus. Inventio, Imitatio und Agon zwischen Latein und Volkssprache

Der *Lohengrin*, ein anonym überlieferter, wohl zwischen 1283 und 1289 verfasster mittelhochdeutscher Schwanritter-Roman, skizziert eine Poetologie des Agons,[4] die von der Überschreitung der ‚Säulen des Herkules' ausgeht.[5] Der an die Stelle eines Prologs

3 Vgl. Unzeitig 2010, z.B. S. 243; Plotke 2017, z.B. S. 92.

4 Zum „Prinzip des Agonalen" im *Wartburgkrieg* vgl. Kellner / Strohschneider 2007, Zitat S. 339. Vgl. auch Löser 2009; Matthews 2016a. Für die jüngste umfassende *Lohengrin*-Studie vgl. Matthews 2016b. Vgl. außerdem Hallmann 2015, S. 265–283.

5 Die im *Lohengrin*-Eingang entfaltete Transgression findet ihre Vorläufer in den antiken poetologischen Schifffahrtsmetaphern, mit denen die Dichter regelmäßig betonen, wie gefahrvoll ihr Aufbruch, das In-See-Stechen, sei, wie imminent das *naufragium* und wie gefährdet ihr zerbrechlicher Kahn. Vgl. dazu grundlegend Curtius 1941, S. 165–168; Curtius 1965 [1948], S. 138–141. Weiterführend zur poetologischen Schifffahrtsmetaphorik vgl. Fechter 1964, S. 76–80; Lieberg 1969; Drux

gesetzte und aus dem *Wartburgkrieg*-Komplex abgeschriebene (de-skribierte) *Rätselwettstreit* zwischen dem gelehrten Meisterpfaffen Klingsor und dem ungelehrten Laien ‚Wolfram'[6] handelt vorderhand von der Legitimität des Wissens und Wissenwollens. Im Wettstreit zwischen Klingsor, dem Rätselfragen stellenden Herausforderer, und Wolfram, dem stets fromm antwortenden späteren Sieger, wird zugleich die zentrale poetologische Frage erörtert,[7] ob die Dichtkunst sich menschlichem Können oder göttlicher Gnade verdankt. Das eigentliche Thema des poetologischen Vorspanns ist freilich der Agon selbst,[8] der Wettstreit zweier Wiederdichter, die sich beim Erzählen der Schwanritter-Materia miteinander messen. Bevor sich ‚Wolframs' inspirationsgegründete Laienpoetologie, die sich vom hierfür einschlägigen *Willehalm*-Prolog des ‚echten' Wolfram herschreibt, der Kunstfertigkeits- und Meisterschaftspoetologie Klingsors hinsichtlich der narrativen Kompetenz, die sie zu generieren vermag, überlegen zeigen wird – nur ‚Wolfram' kann schließlich die Geschichte vom Schwanritter erzählen –,[9] will sich der im epistemologischen wie poetologischen Agon bereits angeschlagene Herausforderer auf die Suche nach ‚Wolframs' *kunst* machen. Diese Suche verbindet Klingsor mit dem Motiv der Transgression einer von oder in Herkules gesetzten Grenze:

1979; Nünlist 1998, S. 265–276; Gundlach 2019, S. 121–169. Darüber hinaus vertreten die ‚Säulen des Herkules' auch eine Grenze in anthropologischer Hinsicht, die das Meer als ‚absolute Metapher' setzt. Vgl. Blumenberg 1971, S. 173: „Voraussetzung der Schiffbruchsmetaphorik ist der uralte Verdacht, daß in aller menschlichen Seefahrt ein frivoles, wenn nicht blasphemisches Moment steckt. So wie es den alten Topos von der *terra inviolata* gibt, so auch den kulturkritischen Gedanken, daß die Seefahrt das Naturgesetz der Isolation der Völker durch die Meere verletzt. Vielleicht ist die meistgenutzte Fundgrube für diese Tradition das *Propemptikon*, die dritte Ode im ersten Buch des Horaz, dem Vergil auf eine Schiffsreise nach Athen mitgegeben. Daß das Meer dem zerbrechlichen Schiffe trotzt, ist nur der Ausdruck für die Überschreitung einer dem Menschen gezogenen Grenze, die hier nicht erst – wie bei Dante – an den Säulen des Herkules, sondern an jedem Meeresufer verläuft."

6 Um die literarische Figur namens ‚Wolfram' vom Autor Wolfram von Eschenbach zu unterscheiden, referiere ich auf die erste in einfachen Anführungszeichen, wobei zu bedenken ist, dass einerseits der *Rätselwettstreit* die Identität von Figur und Autor gerade suggeriert und dass andererseits auch der Autor namens Wolfram nur in literarischen Werken Kontur gewinnt.

7 Dass es im „Sängerkrieg" neben dem Inhalt zugleich „um etwas anderes geht: um die Kunst", betont Löser 2009, S. 81. Die Verbindung von sozial-agonalem und poetisch-poetologischem Diskurs erweist sich z.B. daran, dass sowohl die Aufforderung zum Lösen des Rätsels als auch die Aufforderung zum Erzählen metaphorisch als ‚Knoten lösen' bezeichnet wird. Siehe Loh. 4,1 (*Swer mir nu loeset disen haft*) und Loh. 5,1 (*Clingezor ich loese dir den knoten*) in Relation zu Loh. 107,4 (*Sô loese der âventiure haft*).

8 Vgl. Kellner / Strohschneider 2007; Matthews 2016a.

9 Vgl. dazu Hallmann 2015, S. 265–283. Die poetologische Szene der Ermächtigung für den Schwanritter-Stoff könnte aus dem zentralen Sujet des *Parzival* – dem verhängnisvollen Schweigen – und dessen Spiegelung in der angerissenen Loherangin-Geschichte (Wo. Pz. 826,27 f.) herausgesponnen sein. Vgl. Ernst 1995, S. 123 f.

Nû twinget mich ein leie des,
des kunst ich verrer suoche danne in Hercules,
wan sîn bescheiden mîne vrâge derret.
(Loh. 22,4–6)

Jetzt nötigt mich ein Laie dazu, dass ich seine Kunst in weiterer Entfernung als in Herkules suche; denn seine kluge Analyse setzt mein Fragen aufs Trockene.

Wie die Suche wird die Überschreitung vom Herausforderer Klingsor, der über *in Hercules* hinaus ‚Wolframs' *kunst* finden will, nur angekündigt. Die Form des angedachten Wettstreits bestimmt hier gleichwohl die Poetologie; denn mit der Suche ist endlich Überbietung angepeilt, und zwar die Überbietung aller Vorgänger (Loh. 22,7: *Ich wolt ir aller sinnes wâc mit mîner kunst erschepfen*). Dabei beschreibt die Folge ‚Kunst – Suche – weiter als Herkules' die zentralen Parameter von Klingsors Standpunkt und weist voraus auf die wichtigsten Kategorien der folgenden Überlegungen: Artifizialität – Inventio – Agon. Dass Klingsor ‚Wolframs' *kunst* sucht, obwohl dieser Klingsors Fragen durch seine Klugheit (siehe *bescheiden*), die aristotelische Tugend der Praxis,[10] ‚austrocknet', erscheint als ein für die argumentative Stoßrichtung der vorliegenden Studie geradezu emblematischer Kategorienfehler.

Um die beiden ersten Parameter aufzuspüren, genügt der Rekurs auf den *Lohengrin* selbst. ‚Wolframs' fromme *kunst* kommt von oben, der Dichter beruft sich auf göttlich inspirierte Vorbilder. Die Suche erscheint häufig semantisiert im teleologischen Verb *vinden*, das leitmotivisch den *Rätselkrieg*-Teil durchzieht, sich vornehmlich mit Wasser- und Schifffahrtsmetaphorik verbindet und für die poetisch-rhetorische Inventio einsteht.[11] Zum Verständnis des Ausdrucks *verrer danne in Hercules* müssen die Textgrenzen jedoch überschritten werden.

Zunächst wird bei *in Hercules* an die ‚Säulen des Herkules' zu denken sein, die das durch den Atlantik gesetzte und vor Dante[12] nicht zu überschreitende westliche Ende der Welt markieren. Die ‚Säulen des Herkules' wurden von antiken griechischen und rö-

10 Zur aristotelischen Phronesis im Mittelalter vgl. Hasebrink 2000; Meier 2012. Dass mhd. *bescheidenheit* ‚Klugheit' (lat. *prudentia*) bedeuten kann, wird z. B. an Freidanks prudentialer Gnomen-Sammlung deutlich.

11 Die Inventio als *suoche* kennt z. B. Gottfried (Go. Tr. 155–171), als Einheit von *suochen* und *vinden* z. B. Rudolf von Ems (Rud. Alex. 12961–12970, 12999–13012 und 13051–13058). Unmittelbar zu beziehen ist die Einheit von *suochen* und *vinden* im *Rätselwettstreit* / *Lohengrin* aber wohl auf Wo. Pz. 453,11–14 und 455,2–12. Zur Metaphorik von „Anker und Grund" vgl. Kellner / Strohschneider 2007, S. 349.

12 Zu Odysseus als Transgressionsfigur bei Dante vgl. Blumenberg 2012 [1996], S. 395–397 und 401. Für die Deutung, Dantes Odysseus sei in mehrfacher Hinsicht eine transgressive Figur, die bestehende Grenzen – nicht zuletzt des Ästhetischen – im (noch nicht ganz) neuzeitlichen Sinn überschreite, vgl. etwa Stierle 2007; Malinowski 2009, S. 243–252. Zur Transgression der Säulen vor Dante siehe Brun. Lat. tes. 1043–1062; vgl. Stierle 2007, S. 389 f.

mischen Autoren zunächst auf den gegenüberliegenden Ufern der Meerenge von Gibraltar (gr. *Pýlai Gadeirídes*, lat. *Gaditanum fretum*) lokalisiert, im Mittelalter dagegen meist in der bis zum 13. Jahrhundert unter arabischer Herrschaft stehenden Stadt Cadíz (lat. *Gades*) im südwestlichen Spanien.[13] Auch die mittelalterliche Wissenskultur kennt, vermittelt z.B. über ihren wichtigsten Enzyklopädisten Isidor von Sevilla (gest. 636),[14] die ‚Säulen des Herkules' und ihren Ort *Gades* als *limen*-Bezeichnung.[15] Man kann Klingsors Suche nach ‚Wolframs' *kunst* vor diesem Hintergrund als angestrebte geographische Transgression (*verrer danne*), den Namen *Hercules* als Metonymie für den geographischen Grenzpunkt verstehen: Um *kunst* zu finden, will Klingsor das durch die ‚Säulen des Herkules' markierte westliche Ende der Welt überschreiten. Die poetologische Bedeutung und Bedeutsamkeit der Herkules-Figur wäre durch diesen ersten Ansatz jedoch nur oberflächlich erfasst. Folgt man dem *Lohengrin* ‚in' die Herkules-Figur hinein und geht in diesem Sinn über die als Analogie zur Lokalpräposition *in* gewonnene Grenze *Gades* hinaus, manifestiert sich eine Serie poetologischer Konzepte, die sich dem antiken Heros in seiner langen Rezeptionsgeschichte angelagert hat.[16]

13 Vgl. Walter 1997; Nesselrath 2009, S. 226–232.

14 Isid. etym. 13,15,2: *Nam Gaditanum fretum a Gadibus dictum, ubi primum ab Oceano maris Magni limen aperitur; unde et Hercules cum Gadibus pervenisset, columnas ibi posuit, sperans illic esse orbis terrarum finem.*

15 Vgl. Walter 1997, S. 177–183. Immer dort, wo Grenzen überschritten werden, lassen sich die ‚Säulen des Herkules' anbringen. Walter von Châtillon etwa berichtet in seiner *Alexandreis* (Gualt. Alex. 10,171–176) von der bis zuletzt grenzenlosen Eroberungssucht Alexanders: *Constituebat enim miser ignarus que futuri, / Dispositis rebus Asiae, transferre sarissas / Penorum in fines, et Numidiae peragratis / Finibus Hyspanas, quibus Herculis esse columpnas / Fama loquebatur, ultra descendere metas / Occiduum que sibi bello submittere solem.* Siehe auch Gualt. Alex. 5,354 und 7,410.

16 Zur Verdeutlichung sei, nur im Vorübergehen und unter dem Strich, ein recht spezifisches poetologisches Konzept notiert, das sich an die (nach dem Zeugnis Xenophons) zuerst von Prodikos erzählte Parabel ‚Herkules am Scheideweg' angelehnt hat, in der die Körperkraft des Herkules in Tugendstärke verwandelt erscheint (vgl. Panofsky 1930, S. 42–52; Bezner 2008, S. 330). Die Situation der Entscheidung über den weiteren Lebensweg – Herkules sieht in der Einsamkeit das personifizierte Laster und die personifizierte Tugend, hört ihre Argumente und wird also von der Tugend belehrt – ist z.B. von Ovid in ein in der Waldeinsamkeit stattfindendes poetologisches Streitgespräch zwischen *Elegia* und *Tragoedia* (Ov. am. 3,1), von Lukian von Samosata in ein geträumtes Streitgespräch zwischen „Bildnerei" (*Hermoglyphiké téchnē*) (Lukian. somn. 7 [Übers. Mras 1980, S. 11]) und „Bildung" (*Paideía*) (Lukian. somn. 9 [Übers. Mras 1980, S. 13]) transformiert worden (vgl. Panofsky 1930, S. 50 Anm. 4). Generisch lässt sich damit die im Mittelalter so einflussreiche Personifikationsallegorie über hier nicht auszuführende Vermittlungen (etwa Boethius und Martianus Capella) mit ihren beiden zentralen Rahmungen – Traumvision und (Spaziergang in der) Einsamkeit (vgl. Stellmann 2019, S. 177–186) – und dem inhaltlichen Kern eines argumentativen Streitgesprächs auf eine ursprünglich mit Herkules assoziierte Entscheidungsparabel zurückführen. Direkte Anklänge an diese auf ‚Herkules am Scheideweg' zurückgehende Tradition finden sich z.B. bei Adelard von Bath, der sich in *De eodem et diverso* zwischen den personifizierten Gestalten *Philocosmia* und *Philosophia* entscheiden muss; Nachwirkungen lassen sich z.B. bei Konrad

Als Erstes gerät man bei diesem Abstieg in die historische Tiefe der Poetologie, die zugleich eine vom einzelnen Ausdruck ausgehende hypertextuelle Tiefe ist,[17] an einen *locus* der Inventio, genauer: an das dispositionelle Ende der Inventio und damit an eine weitere Grenze. Galfrid fordert zu Beginn seiner *Poetria nova* vom angehenden Dichter, sich im Vorfeld der handwerklich verstandenen poetischen Arbeit die dispositionellen Grenzen des konzipierten Werks zu vergegenwärtigen. Inventio ist hier zunächst beschränkt auf die mentale Präkonzeption und Vorausordnung des Stoffs (Galfr. P.n. 43–70; siehe Kap. 2.5.2). Dabei nennt Galfrid die Begrenzung bzw. den Endpunkt des geplanten Werks ‚Cadiz' und benutzt also die mittelalterliche Ortsangabe für die ‚Säulen des Herkules' (Galfr. P.n. 56–58: *Certus praelimitet ordo / Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades / Figat*). Mit dieser „cartographic metaphor",[18] die er auch auf die *Poetria nova* selbst bezieht (Galfr. P.n. 31–33, 1061 f. und bes. 2066: *Jam mare transcurri, Gades in littore fixi*),[19] liefert Galfrid ein weiteres Reflexionsmoment, das auch in Klingsors poetologischer Suche von Herkules figuriert zu werden scheint. Die Herkules-Referenz im *Lohengrin* gibt in dieser Hinsicht ein Bild für die dispositionell beschränkte Inventio, deren Ergebnis – das begrenzt Gefundene, die Geschichte mit Anfang und Ende – durch Klingsors Suche motiviert ist. Versteht man Herkules umgekehrt als Figur der Inventio, wird verständlich, warum Klingsor mit ihm sein *suochen* figuriert.

Überschreitet man im Zuge einer weitergehenden Nach-Suche die von Galfrid zwar verschobene, eigentlich aber doch affirmierte Grenze und sucht die *kunst* tatsächlich wie Klingsor *verre danne in Hercules*, findet sich als Nächstes eine kleine, zwar beiläufig formulierte, dabei aber höchst signifikante Konzeption des Poetischen in Herkules' Namen. Als der vielleicht mit Bernardus Silvestris zu identifizierende Verfasser[20] eines allegorisierenden *Aeneis*-Kommentars aus dem 12. Jahrhundert anlässlich einiger monsterbezogener Verse aus dem sechsten Buch Versatzstücke des Herkules-Mythos

von Würzburg beobachten, der in *Der Welt Lohn* den Dichter ‚Wirnt von Grafenberg' sich gegen den Minne- und für den Gottesdienst entscheiden lässt. Es wäre schließlich zu erwägen, ob noch das poetologische Streitgespräch zwischen nicht personifizierten Figuren wie eben im *Lohengrin* / *Rätselwettstreit* am gleichen poetologischen Grundkonzept eines Agons der Konzepte partizipiert.

17 Zum Begriff der Hypertextualität vgl. Genette 1993, S. 14 f.; zentral ist die Definition auf S. 18: „Als Hypertext bezeichne ich also jeden Text, der von einem früheren Text durch eine einfache Transformation (wir werden einfach von *Transformation* sprechen) oder durch eine indirekte Transformation (durch *Nachahmung*) abgeleitet wurden."

18 Kelly 1999, S. 70.

19 Vgl. Kelly 1991, S. 95.

20 Die Zuschreibung des *Aeneis*-Kommentars an Bernardus Silvestris ist in der Forschung umstritten. Für eine Zuschreibung an Bernardus tritt ein Gersh 1992, S. 576–580 und 593; dagegen argumentieren u. a. die Herausgeber des *Aeneis*-Kommentars, J. W. Jones / E. F. Jones 1977, S. IX–XI, und neuerdings Kauntze 2014 S. 27 f. Vgl. auch Bezner 2005a, S. 418 Anm. 14. Ich folge der Sprachregelung der Skeptiker, zumal für meine Überlegungen die Frage der Autorschaft keine große Rolle spielt.

allegorisch deutet,[21] interpretiert er nicht nur den Namen des Heros etymologisierend als ‚Ruhm des Streits' (*gloria litis*) und Herkules selbst als ‚Weisen' – oder ‚Klugen'!? – (*sapiens*),[22] sondern führt auch im Rahmen eines Lehrstücks über die ‚Habgier' (*avaritia*) die Dichtung auf ihren agonalen Kern zurück.[23] Herkules sei im Rahmen der Argonautenfahrt mit seinen Begleitern Kalaïs und Zetes, den Söhnen des Boreas, vom König Phineus, der den ‚Habgierigen' (*avarus*) figuriere, empfangen worden und habe bei diesem die Harpiyen, die Phineus zur Strafe für die Blendung seiner Söhne die Speisen von der Tafel raubten, getötet.[24]

> Hercules autem cum Phineo ospitatur dum sapiens ab avaro recipitur. Arpias sagittis interimit dum rapacitatem acutis increpationibus arguit. Zetus Grece quasi zelus, id est emulatio Latine; Calais vero quasi calon, id est bonum. Emulatio autem hoc loco poesis intelligitur que tota est in imitatione. Unde Plato in Timeo [19d] dicit poetas imitandi peritos ea demum emulari posse quorum ab ineunte etate experientiam habent. Respice enim ad Horatium, Juvenalem et Stacium, Vergilium. In omnibus se imitantur. Calais est opus honestum. Boreas ventus gloria est [...]. Boreas Zeti et Calais pater est quia gloria poematis et egregii operis est causa. Virtutis enim fructum multi ponunt in gloria. Poete vero gloriam maxime querunt [...]. Auxilio Zeti et Calais Arpie necantur quia poeticis satiris et boni operis exemplis capacitates avaricie auferuntur.[25]

> Herkules aber kehrt bei Phineus als Gast ein, wie ein Weiser von einem Habgierigen empfangen wird. Jener tötet die Harpiyen durch Pfeile, wie dieser Raubsucht durch scharfsinnigen Tadel kritisiert. Zetes ist griechisch gleichsam *zelus*, das heißt ‚Wetteifer' [*aemulatio*] auf Latein; Kalaïs aber ist gleichsam *calon*, das heißt ‚Gut' [*bonum*]. ‚Wetteifer' aber wird an dieser Stelle als Dichtung [*poesis*] verstanden, die gänzlich in der ‚Nachahmung' [*imitatio*] besteht. Deshalb sagt Platon im *Timaeus*, ‚dass im Nachahmen geübte Dichter diese Dinge nacheifernd darstellen können, deren Erfahrung sie seit dem Beginn ihres Lebens haben.' Blicke zurück auf Horaz, Juvenal und Statius, Vergil. In allen Aspekten ahmen sie sich nach. Kalaïs bedeutet die sittlich gute Tat. Der Wind Boreas ist der Ruhm. Er ist der Vater von Zetes und Kalaïs, weil der Ruhm die Ursache des Gedichts und der ausgezeichneten Tat ist. Viele setzen nämlich die Frucht der Tugend in den Ruhm. Die

21 Zentraler Bezugspunkt ist Verg. Aen. 6,285–289 (Aeneas ist in der Unterwelt gerade an der Ulme der Träume angelangt): *multaque praeterea variarum monstra ferarum, / Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes / et centumgeminus Briareus ac belua Lernae / horrendum stridens, flammisque armata Chimaera, / Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.*

22 Siehe Comm. En. Virg. 6,287 *Belua*, S. 71,21–23: *Per Herculem intelligimus sapientem. Unde nomen congruit. Dicitur autem Hercules Grece, gloria litis Latine. Her enim lis, cleos gloria.* Die allegorische Deutung mag angeregt sein durch ein gleichfalls allegorisches Stück Mythosexegese bei Serv. Aen. 6,395, Bd. 2, S. 62,7–9: *Hercules a prudentioribus mente magis, quam corpore fortis inducitur, adeo ut duodecim eius labores referri possint ad aliquid.*

23 Comm. En. Virg. 6,289 *Arpie*, S. 73,19–75,9.

24 Comm. En. Virg. 6,289 *Arpie*, S. 73,22–25: *Hercules vero ab eo* [sc. *Phineo*] *susceptus cum Zeto et Calai filiis Boree volucres illas* [sc. die Harpiyen] *sagittis fixit. Phineus avarum significat, unde nomen congruit. Dicitur autem Phineus quasi epineos, id est supra novitatem; epi emim* [l. *enim*, J.S.] *supra, neos vero novitas.*

25 Comm. En. Virg. 6,289 *Arpie*, S. 74,19–75,9.

Dichter streben wahrlich sehr stark nach Ruhm. Mit der Hilfe von Zetes und Kalaïs werden die Harpiyen getötet, weil durch die poetischen Satiren und die Beispiele der guten Tat die Größe der Habsucht vermindert wird.

Diese bemerkenswerte literaturtheoretische Miniatur *ex arte*, die bisher kaum erforscht ist,[26] geht aus von der These, dass die Dichtung (Zetes) wie ihr Geschwister, die gute Tat (Kalaïs), aus dem Ruhm (Boreas) als ihrer Finalursache hervorgeht und die Weisheit (Herkules) begleitet. Im Verbund mit der Weisheit und der guten Tat wirkt Dichtung, offenbar eine ethische Institution, auf die moralische Besserung der Menschen hin. Als Kunst ist sie entschieden funktional zu denken. Im Kern, das ist für meine Überlegungen zentral, sei der ‚Wetteifer' (*aemulatio*) ein Synonym für ‚Dichtung' (*poesis*), weil diese gänzlich in der ‚Nachahmung' (*imitatio*) bestehe. Dabei aktualisiert der Kommentator die beiden klassischen Bedeutungen von *imitatio*: einerseits die im Platon-Rekurs angesprochene Mimesis (*imitatio naturae*),[27] hier als mimetisch-nachbildende Darstellung menschlicher Erfahrung im Medium der Dichtung gefasst (*Unde Plato in Timeo dicit …*), andererseits die mit Bezug auf die römischen Autoren Horaz, Juvenal, Statius und Vergil eingespielte *imitatio auctorum*, die Nachahmung anderer Dichter an allen Stellen des

26 Wichtig ist der Hinweis von Godman 1990, S. 604, dass die Ausführungen an der zitierten Stelle des *Commentum* mit den allgemeinen metapoetischen Ausführungen zum Nutzen der literarischen Praxis (Schreiben und Lesen) an dessen Anfang zusammenzulesen sind, aus denen sich auch die *utilitas* der Dichtung im Verbund mit dem *opus honestum* bzw. den *exempla* sowie die starke Betonung der *poeticae satirae* erklären. Siehe Comm. En. Virg., accessus, S. 2,11–21: *Poetarum quidam scribunt causa utilitatis ut satirici, quidam causa delectationis ut comedi, quidam causa utriusque ut historici; unde Oratius „Aut prodesse volunt aut delectare poete / aut simul et iocunda et ydonea dicere vite."* [Hor. ars 333 f.] *Et in hoc opere* [Vergils *Aeneis*] *ex ornatu verborum et figura orationis et ex variis casibus et operibus hominum enarrandis habetur quedam delectatio. Si quis vero hec omnia studeat imitari, maximam scribendi peritiam consequitur; maxima etiam exempla et excogitationes aggrediendi honesta et fugiendi illicita per ea que narrantur habentur. Itaque est lectoris gemina utilitas: una scribendi peritia que habetur ex imitatione, altera vero recte agendi prudentia que capitur exemplorum exhortatione.* Die Parallelen müssen nicht ausbuchstabiert werden: *Zetes* und *Calais* ergeben zusammen offenbar die aus *scribendi peritia ex imitatione* und *recte agendi prudentia que capitur exemplorum exhortatione* bestehende *gemina utilitas*, die der Kommentator seinen Lesern verspricht. Die Ausführungen zur *utilitas* der Dichtung verdeutlichen ganz zentral den hohen Stellenwert der Imitatio, die als wichtigste Praxis der Aneignung der ‚Kunst des Schreibens' gelten kann.

27 Die Referenz geht auf Plat. Tim. 19d–e in der lateinischen Übersetzung: Calc. trans. 19d–e, S. 10 f.: *Nec mirum non posse me, quando nec ueteres quidem auctores uel praesentis saeculi poetas posse confidam, non quo contemnam poeticam nationem, sed quod euidens perspicuumque sit imitandi peritos ea demum aemulari posse perfecte quorum ab ineunte aetate habeant usum experientamque et in quibus propemodum sint educati, at uero incogniti moris peregrinaeque institutionis imitationem effictam, praesertim oratione seu uersibus, praeclaris licet praestantibusque ingeniis esse difficilem.* Vgl. Ziolkowski 2001, S. 297 f. m. Anm. 15.

eigenen Werks (*In omnibus se imitantur*).[28] Darin wiederum verbirgt sich eine tiefere Wahrheit: Wenn die Dichtung, die konstitutiv Imitatio und Aemulatio ist, dabei mithilft, die Harpiyen zu töten, die vom Kommentator allegorisch-etymologisch als ‚Raubsucht' (*rapacitas*) gedeutet werden,[29] wiederholt diese Allegorie auf der Ebene der integumentalen Mythologisierung die poetologische Argumentation zahlreicher antiker römischer Dichter, die gegen die Anklage des ‚Diebstahls' (*furtum*), das heißt den Vorwurf, ihre Werke oder deren Teile von griechischen Autoren plagiiert zu haben, das Konzept wetteifernder Imitatio entwickelt und artikuliert haben, welches nachahmende und überbietende Übernahmen von anderen zur höchst lobenswerten Eigenleistung erklärt.[30] Dass auch diese Dimension einer Poesiekonzeption, die von Herkules ausgeht, *dem* agonalen Helden schlechthin, der einen heldenhaften Weisen vorbilden soll, für Klingsors poetologische Suche bedeutsam ist, dafür sprechen die Tatsache, dass der *Lohengrin* den *Rätselwettstreit* aus dem *Wartburgkrieg*-Komplex übernommen – geraubt oder plagiiert – und in origineller Weise seinen eigenen Zwecken, insbesondere der poetologischen Einführung in die Narration, dienstbar gemacht hat (*imitatio*), und die agonale Form des sowohl intellektuellen als auch poet(olog)ischen Wettkampfs (*aemulatio*), in dessen Verlauf die Suche zur Sprache kommt.

Der Grund für die Verknüpfung von Herkules mit Imitatio und Aemulatio liegt historisch noch etwas tiefer. In der ursprünglich vom antiken Biographen Sueton (gest. nach 122) verfassten und vom Grammatiker Donat (gest. um 380) überarbeiteten Vergil-Vita (*Vita Suetoniana-Donatiana* oder *Vita Suetonii, vulgo Donatiana*, kurz VSD) wird nach einem Bericht des Asconius Pedianus ein Ausspruch des Mantuaners zitiert, den dieser

28 Zur Unterscheidung der Kategorien Imitatio, die „im rhetorischen Schulbetrieb eine innersprachliche Relation zwischen einem Muster und seiner Nachbildung bezeichnet", und Mimesis, die „zur Charakterisierung des Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit" dient, vgl. Bauer 1992, Sp. 142. Neben diesen beiden zentralen Aspekten des antiken Imitatio- bzw. Mimesiskonzepts nennt Kaminski 1998, Sp. 235, als dritten die *imitatio morum* (ausführlicher dazu De Rentiis 1998b), die an der diskutierten Stelle des *Commentum* ebenfalls präsent ist, wenn Kalaïs durch das Beispiel der guten Tat zur Minderung der *avaritia* beiträgt. – Die genaue Herkunft des Diktums, die römischen Autoren würden sich beständig gegenseitig nachahmen (*In omnibus se imitantur*), ist ungeklärt. Vielleicht ist an Macrobius zu denken, der in seinen *Saturnalia* nicht nur grundsätzlich über Imitatio und Aemulatio handelt (vgl. Kelly 1999, S. 49–51), sondern auch folgenden Satz über die wechselseitige Imitatio der römischen Autoren sagt (Macr. sat. 6,1,3): [...] *possem pluribus edocere quantum se mutuo compilarint bibliothecae veteris auctores* [...].

29 Dass der Kommentator ausgerechnet an jener Stelle, an der von den raubsüchtigen Harpiyen die Rede ist (siehe Comm. En. Virg. 6,289 *Arpie*, S. 74,7: *Arpia Grece, rapacitas Latine: arpo enim rapio*), einen Vers von Horaz raubt (siehe Comm. En. Virg. 6,289 *Arpie*, S. 74,18 f.: *Cibos rapiunt* [sc. die Harpiyen] *quia necessarium victum imminui cogunt. Avarus enim „querit et inventis miser abtinet et timet uti."* Zitiert aus Hor. ars 170: *quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti*; nachgewiesen von den Herausgebern), bietet eine reizvolle metapoetische Pointe, die meine oben explizierte Deutung stützt.

30 Vgl. mit Bezug zum Plagiat Theisohn 2009, S. 79–97. Siehe zur Imitatio auch Kap. 1.2.

an seine Kritiker (*obtrectatores*), die ihm zahlreiche Plagiate (*furta*) in der *Aeneis* nachgewiesen zu haben meinten,[31] gerichtet habe:

> Asconius Pedianus libro, quem contra obtrectatores Vergilii scripsit, pauca admodum obiecta ei proponit eaque circa historiam fere et quod pleraque ab Homero sumpsisset; sed hoc ipsum crimen sic defendere adsuetum ait: cur non illi quoque eadem furta temptarent? Verum intellecturos facilius esse Herculi clavam quam Homero versum subripere.
>
> Asconius Pedianus macht ihm in dem Buche, das er gegen die hämischen Kritiker Vergils geschrieben hat, nur sehr wenige Vorwürfe, und zwar durchweg mit Rücksicht auf die <Behandlung> der Geschichte und deshalb, weil er sehr viel von Homer übernommen habe; aber er sagt, <Vergil> habe gerade diesen Vorwurf so abzuwehren gepflegt: warum denn jene Kritiker nicht dieselben Plagiate versuchten? Aber sie würden bald einsehen, daß es leichter sei, dem Herkules die Keule als dem Homer einen Vers zu entreißen.[32]

In dieser wegen ihrer Schlagfertigkeit berühmten Replik weicht Vergil (oder ‚Vergil') ausdrücklich nicht in das avancierte Konzept der Imitatio und Aemulatio aus, sondern bekennt sich offen zu seinen Diebstählen (*furta*), betont aber zugleich die Schwierigkeit des räuberischen Geschäfts, in dem seine Kritiker gewiss scheitern würden und nur ein so herausragender Dichter wie er selbst reüssieren konnte. Das zweitbeste Epos aller Zeiten ist gerade deshalb das beste römische Epos aller Zeiten (und mithin aller Bewunderung würdig), weil sein Autor, der zweitbeste oder, wie der Kirchenvater Hieronymus sagen wird, der ‚erste Homer bei den Lateinern' (*primus homerus apud latinos*),[33] der *Ilias*, dem besten (griechischen) Epos aller Zeiten, sowie der kaum weniger hochgeschätzten *Odyssee* und mithin deren Autor Homer, dem ersten und überhaupt besten Dichter, erfolgreich viele Verse entrissen hat.[34] Vergils provokante Antwort macht nachdrücklich

31 Siehe VSD 44–45, Z. 190–193, S. 228 *Herennius tantum vitia eius* [sc. Vergils], *Perellius Faustus furta contraxit.* [45] *Sed et Q. Octavi Aviti ὁμοιοτήτων octo volumina, quos et unde versus transtulerit, continent.* Vogt-Spira 1994, S. 14, gibt den wichtigen Hinweis, dass der kritische Vergleich Vergils mit Homer „der folgerichtige Reflex darauf [ist], daß der nachahmende Dichter grundsätzlich in einen agonalen Bezug zu seinem Vorbild tritt".

32 VSD 46, Z. 193–199, S. 228 (Übers. Bayer 1981, S. 229).

33 Hier. comm. in Mal. 2,7,5/7, S. 511, Z. 250–254: *Sed et poeta sublimis* [sc. Vergil] – *non Homerus alter, ut Lucillus* [recte: Hor. epist. 2,1,50] *de Ennio suspicatur, sed primus Homerus apud Latinos –: Varium et mutabile semper / Femina* [Verg. Aen. 4,569 f.]. Vgl. dazu Wolkenhauer 2011, S. 118–120; W. Suerbaum 2012, S. 187–190.

34 Zu den Wertungen vgl. ausführlicher W. Suerbaum 2012, z.B. S. 215 zu Quintilian (Quint. inst. 10,1,85–86) über Vergil: „Er steht an erster Stelle der römischen Reihe, wie Homer an jener der griechischen; aber im Vergleich zu Homer ist er der zweite, jedoch ein Zweiter, der dem Ersten, Homer, näher steht als der (nicht konkret benannte) Dritte." Vgl. auch die Feststellung auf S. 187: „Der Vergleich mit Homer ist ein Leitmotiv in der literarischen Würdigung Vergils, und zwar von Anfang an." Zum paradigmatischen Status Homers und Vergils vgl. auch Vogt-Spira 1994, bes. S. 10 f.

darauf aufmerksam, dass Nachahmung und Wettstreit mit früheren Autoren die wesentlichen Triebkräfte – und gerade nicht, wie man aus einer modernen, genieästhetisch geprägten Perspektive meinen könnte, das Andere – dichterischer Kreativität, Originalität und Eigenständigkeit sind.[35] Nur in diesem Sinn kann die *Aeneis* nicht allein für besser gelten als alle bisherige römische Dichtung, sondern sogar für besser als Homers *Ilias*, das, wie gesagt, bis anhin größte Werk der antiken Literatur, wenn etwa Properz in einer um 26/25 v. Chr. noch vor der ‚Vollendung' von Vergils lateinischer *Ilias* geschriebenen Elegie einwirft: „Macht Platz, ihr römischen, ihr griechischen Dichter, macht Platz: ich glaube, da entsteht etwas größeres als die Ilias."[36] Erst Imitatio und Aemulatio oder, unverstellt gesagt, *furta* führen zum perfekten, zum vollkommenen Gedicht. Entsprechend mussten die Versuche der neidischen *obtrectatores*, die Bewunderung für Vergil durch Hinweise auf seine Plagiate zu mindern, grandios scheitern. Immerhin, das vormoderne Verständnis poetischer Grandiosität aufzuklären, können sie beitragen.

Der schlagkräftige Ausspruch Vergils, der als Zitat eines Zitats eines Zitats überliefert ist,[37] hat seit der Spätantike eine steile Karriere gemacht, an deren Ende seine Aufnahme in humanistische und moderne Sammlungen antiker römischer Sprichwörter steht.[38] Den Anfang machen, von der ausnahmsweisen Erwähnung des Diktums in

35 Vgl. dazu emphatisch Conte 2017, S. 5–33. Vgl. außerdem Bauer 1992, Sp. 141 f., 144 u. ö.; Vogt-Spira 1994, S. 12–14; Vogt-Spira 1999.

36 Prop. 2,34,65 f. (Übers. Luck 1996, S. 141): *cedite Romani scriptores, cedite Grai! / nescio quid maius nascitur Iliade.* Vgl. hierzu W. Suerbaum 2012, 186 f.

37 Der Ausspruch, wie ihn die *Vita Suetoniana-Donatiana* bringt (Zitat$_1$), werde ursprünglich im *liber contra obtrectatores Vergilii* des Asconius Pedianus zitiert (Zitat$_2$). Die *Vita Suetoniana-Donatiana* wiederum besteht ausweislich der (unikal überlieferten) vorgeschalteten Briefvorrede des Überarbeiters, der *Epistula Donati*, aus Exzerpten früherer Vergil-Philologen (Zitat$_3$), d. h. aus lauter eingestandenen Plagiaten bzw. nicht im Einzelnen nachgewiesenen Zitaten (Epist. Donat., Z. 1–16, S. 212): *Inspectis fere omnibus, ante me qui in Virgilii opere calluerunt, brevitati admodum studens, quam te amare cognoveram, adeo de multis pauca decerpsi, ut magis iustam offensionem lectoris expectem, quod veterum sciens multa transierim, quam quod paginam compleverim supervacuis. Agnosce igitur saepe in hoc munere collaticio sinceram vocem priscae auctoritatis. Cum enim liceret usquequaque nostra interponere, maluimus optima fide, quorum res fuerant, eorum etiam verba servare. Quid igitur adsecuti sumus? Hoc scilicet, ut his adpositis, quae sunt congesta de multis, admixto etiam sensu nostro plus hic nos pauca praesentia quam alios alibi multa delectent. Ad hoc etiam illis, de quibus probata transtulimus, et attentionem omnium comparavimus in electis et fastidium demisimus cum relictis.*

38 Siehe Erasm. adagia 4,1,95, Nr. 3095 (*Clavam extorquere Herculi*): *Qui sibi vendicare conatur quod alius iam potentior occupauit, non infacete dicetur* clauam velle Herculi extorquere. *Idque iam pridem apud eruditos prouerbii vice celebratur. Natum est autem ab apophthegmate Maronis, cui cum Zoili quidam vitio darent quod non paucos versus Homeri pro suis vsurpasset, respondit hoc ipsum magnificum esse facinus vel Ioui fulmen eripere vel clauam extorquere de manu Herculis.* Erasmus hat seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit, gerade mit Blick auf seine Sprichwörtersammlung *Adagia*, den Stempel der ‚herkulischen Arbeiten' verpasst; vgl. Jardine 1993, S. 41–48. Zum Sprichwort vgl. Otto 1890, S. 163 (Nr. 805); Sutphen 1968 [1901], S. 170. Vgl. ergänzend zu den dort verzeichneten Belegen Minnis 1979, S. 410.

der letzten antiken Vergil-Vita des Phylargyrius (5. Jahrhundert) abgesehen,[39] jeweils um 400 der heidnische Gelehrte Macrobius (gest. wohl nach 430) und der Kirchenvater Hieronymus (gest. 420), der eine im fünften, den Übernahmen Vergils aus Homer gewidmeten Buch der *Saturnalia*,[40] der andere in der Vorrede seiner *Hebraicae quaestiones in Genesim*, wobei sich Hieronymus in der Vorrede gegen Plagiatsvorwürfe verteidigt, indem er besonders viele Allusionen und Zitate verwendet.[41] Bei Hieronymus kommt

39 Vita Phil. I, Z. 97–103, S. 306: *Obtrectatores Virgilio numquam defuerunt – nec mirum, nam nec Homero quidem – eo, quod pleraque ab Homero sumpsit: unde, cum quosdam versus ad verbum transtulisset, conpilator veterum diceretur. Sed hoc ipsum crimen sic defendere consuevit: cur non illi quoque eadem furta temptarent? Verum intellecturos facilius esse clavam Herculi extorquere de manu quam Homero versum subripere.*

40 Macr. sat. 5,3,16: *‚perge quaeso'*, *inquit Avienus*, *‚omnia quae Homero subtraxit investigare. quid enim suavius quam duos praecipuos vates audire idem loquentes? quia cum tria haec ex aequo impossibilia putentur, vel Iovi fulmen vel Herculi clavam vel versum Homero subtrahere, quod etsi fieri possent, alium tamen nullum deceret vel fulmen praeter Iovem iacere, vel certare praeter Herculem robore, vel canere quod cecinit Homerus: hic opportune in opus suum quae prior vates dixerat transferendo fecit ut sua esse credantur.* […].'

41 Hier. quaest. hebr., praef., S. 1: *Qui in principiis librorum debebam secuturi operis argumenta proponere, cogor prius respondere maledictis, Terentii quippiam sustinens, qui comoediarum prologos in defensionem sui scenis dabat. Vrgebat enim eum Luscius Lanuinus, nostro Luscio similis, et quasi publici aerarii poetam furem criminabatur. Hoc idem passus est ab aemulis et mantuanus uates, ut, cum quosdam uersus Homeri transtulisset ad uerbum, conpilator ueterum diceretur. Quibus ille respondit magnarum esse uirium clauam Herculi extorquere de manu. Sed et Tullius, qui in arce eloquentiae romanae stetit, rex oratorum et latinae linguae illustrator, repetundarum accusatur a Graecis. Non mirum ergo, si contra me paruum homunculum inmundi sues grunniant et pedibus margaritas conculcent, cum aduersus doctissimos uiros et qui gloria inuidiam superare debuerant, liuor exarserit.* Zwischen Terenz und Cicero gibt Vergil das Beispiel dafür, dass auch sehr viel gelehrtere Männer als Hieronymus von Kritikern und Neidern mit dem Plagiatsvorwurf belegt worden seien (*furem criminabatur*; *conpilator ueterum diceretur*). Die Terenz-Referenz zielt darauf, dass sich der römische Komödiendichter (gest. 159/158 v. Chr.) in den Prologen seiner nach griechischen Vorlagen gestalteten Stücke – ohne Berufung auf das erst später entwickelte Imitatio-Konzept – gegen die offenbar kursierenden Plagiatsvorwürfe verteidigt und die Legitimität seiner Herübernahmen und Transformationen mit dem Argument gestützt hat, dass noch kein anderer römischer Dichter die fraglichen griechischen Vorlagen bzw. Teile von ihnen in ein lateinisches Stück umgegossen habe; die noch nicht transferierten Teile seien insofern, mit Hieronymus (und Hor. ars 131) gesprochen, ‚Gemeinbesitz', weshalb der Vorwurf, ein ‚Dieb von öffentlichem Besitz' zu sein (*quasi publici aerarii poetam furem criminabatur*), absurd erscheint. Ähnlich verhält es sich im Fall des zitierten Vergil-Diktums, dessen Pointe – der Diebstahl wird eingestanden und zugleich wird betont, dass er unnachahmlich sei – oben herausgearbeitet worden ist. Vgl. zur komplexen Apologie des Hieronymus gegen den Plagiatsvorwurf, die witzigerwie klugerweise mit so vielen „Klassikerzitaten" durchsetzt ist, „daß man nicht zu Unrecht von einem Cento offener und versteckter Reminiszenzen gesprochen hat" – *furtum* ist immer noch die beste Verteidigung gegen den gleichlautenden Vorwurf –, die hervorragende Analyse der *praefatio* von Jakobi 2006, Zitat S. 250, Nachweise einiger Klassikerzitate und Verweise auf weiterführende Forschung passim. Zu den Prologen des Terenz unter dem Blickpunkt der Vorgeschichte der Imitatio vgl. Vogt-Spira 2000a, bes. S. 691–697; Theisohn 2009, S. 68–78. Zum Begriff *conpilator*, der von

hinzu, dass die ‚Rückgabe' von Zitaten an ihre Urheber als eines der erklärten Ziele in einem Textstück vorgebracht wird,[42] das selbst zahlreiche nicht zurückgegebene Zitate, also Plagiate, enthält; noch dieses Motiv, die Zitate an ihre Urheber zurückzuerstatten, dürfte nicht Eigentum des Hieronymus sein; begegnet es doch auch früher, z. B. in dem an Kaiser Vespasian adressierten Widmungsbrief, den Plinius, seinerseits die *furta* seiner Zeitgenossen tadelnd, seiner *Naturalis historia* vorangestellt hat.[43] Während das kolportierte Vergil-Diktum bei Macrobius noch im gleichen Kontext der literaturkritischen Apologie von Imitatio und Plagiat stand, scheint Hieronymus der erste gewesen zu sein, der es zur Abwehr von Neidern und Kritikern, die ihm Plagiate von griechischen Autoren vorgeworfen hatten, auf sein eigenes Werk bezogen und so neu kontextualisiert hat.[44] Wieder eine etwas andere Funktion erhält das Diktum in der *praefatio* zu Cassiodors (gest. um 580) *Expositio psalmorum*, der es zur Erklärung dafür vorangeht, dass der spätere Exeget mit seiner in ein Buch eingefalteten Auslegung hinter den in fünfzehn Dekaden monumental ausgefalteten *Enarrationes in Psalmos* des Kirchenvaters Augustinus zurückzubleiben gezwungen sei.[45] Abermals in einen metaliterarischen Diskurs tritt das Diktum schließlich bei Isidor ein, der es in seinen *Etymologiae* einsetzt, um seine Definition des *conpilator* (‚wer fremde *dicta* mit eigenen mischt') und dessen ‚Verbrechen' zu exemplifizieren, das für Isidor selbst, *den* Kompilator schlechthin, kaum für strafwürdig gegolten haben kann.[46]

Hieronymus abwertend gebraucht wird (‚Plünderer'), ehe im Mittelalter eine neutrale bis positive generische Bedeutung sich durchsetzen wird, vgl. Minnis 1979; Hathaway 1989, S. 24 f. und 26 f.; Burnyeat 2014, S. 199 f.

42 Hier. quaest. hebr. praef., S. 1 f.: *Studii ergo nostri erit uel eorum, qui de libris hebraicis uaria suspicantur, errores refellere uel ea, quae in latinis et graecis codicibus scatere uidentur, auctoritati suae reddere, etymologias quoque rerum, nominum atque regionum, quae in nostro sermone non resonant, uernaculae linguae explanare ratione.*

43 Plin. nat., praef. 23: *obnoxii profecto animi et infelicis ingenii est deprehendi in furto malle quam mutuum reddere, cum praesertim sors fiat ex usura.* Zur Kritik der plagiierenden Zeitgenossen mit Vergil und Cicero siehe Plin. nat., praef. 22.

44 Vgl. Jakobi 2006, S. 252: „Der Vorwurf lautet im Falle von Vergil und Cicero, allzu eng oder allzu sehr griechischen Mustern gefolgt zu sein. Wir sollten also bezüglich der Terenzkritik auch nur den allgemeinen Vorwurf des Plagiates heraushören."

45 Cassiod. exp. Ps., praef. 10–23, S. 3: *Tunc ad Augustini facundissimi patris confugi opinatissimam lectionem, in qua tanta erat copia congesta dictorum, ut retineri uix possit relectum quod abunde uidetur expositum. Credo, cum nimis auidos populos ecclesiasticis dapibus explere cupit, necessario fluenta tam magnae praedicationis emanauit. Quocirca memor infirmitatis meae, mare ipsius quorumdam psalmorum fontibus profusum, diuina misericordia largiente, in riuulos uadosos compendiosa breuitate deduxi, uno codice tam diffusa complectens, quae ille in decadas quindecim mirabiliter explicauit. Sed ut quidam de Homero ait: Tale est de eius sensu aliquid subripere, quale Herculi clauam de manu tollere. Est enim litterarum omnium magister egregius et, quod in ubertate rarum est, cautissimus disputator.*

46 Isid. etym. 10,44: *Conpilator, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere. Hoc scelere quondam accusabatur Mantuanus ille vates, cum quosdam versus Homeri trans-*

Zu klären, wer das Diktum von wem abgeschrieben hat, fällt nicht ganz leicht.[47] Macrobius steht etwas abseits, weil er den gesteigerten Vergleich von Vergils *furtum* mit dem Entreißen der Herkules-Keule zu einer gleichgeordneten Triade erweitert hat (Jupiter den Blitz = Herkules die Keule = Homer einen Vers heimlich wegstehlen); grundsätzlich lässt er, der mit Sicherheit ein ausgezeichneter Kenner der Vergil-Philologie seiner Zeit gewesen ist, sich an die Sueton-Donat-Vita anschließen. Dass Hieronymus, der Donat-Schüler, das Diktum von seinem Lehrer, dem Bearbeiter der Sueton-Vita, übernommen hat, liegt nahe.[48] Cassiodors Zitat ist in der Forschung zuerst auf Macrobius,[49] später auf Hieronymus zurückgeführt worden;[50] wörtliche Übereinstimmungen weist seine Variante sowohl mit der VSD als auch mit Hieronymus auf.[51] Nur Isidor übernimmt das Diktum unverändert von einem Vorgänger (Hieronymus) und gibt sich demnach die wenigste Mühe, aus dem ‚Fremden' etwas ‚Eigenes' zu machen, das Plagiat zu verschleiern und somit durch vollzogene Imitatio der verallgemeinerbaren Bedeutung des abgeschriebenen Satzes gerecht zu werden; dies weist unter dem Begriff *conpilator* voraus auf die Gattung der *compilatio*, die im Hoch- und Spätmittelalter, etwa bei Vinzenz von

ferens suis periscuisset et conpilator veterum ab aemulis diceretur. Ille respondit: ‚Magnarum esse virium clavam Herculi extorquere de manu.' Isidor, „the epitome of the compiler, or plunderer", nimmt dem *compilator*-Begriff einen Teil seiner negativen Konnotation, indem er die Kompilation dem Paradigma des Mischens unterstellt und somit aus dem Raub-Diskurs herauszieht; vgl. Hathaway 1989, S. 28 f. Die *aemuli* sind hier offenbar ‚Neider', aber im Grunde spaltet Isidor die aemulative Praxis der Imitatio auf in eine produktive (‚kompilatorische') und eine rezeptive (‚anklagende' = ‚wetteifernde') Seite.

47 Grundlage für den Klärungsversuch kann die folgende Synopse sein:
(a) VSD: [...] *facilius esse Herculi clavam quam Homero versum subripere.*
(b) Macr.: *quia cum tria haec ex aequo impossibilia putentur, vel Iovi fulmen vel Herculi clavam vel versum Homero subtrahere.*
(c) Hier.: *magnarum esse uirium clauam Herculi extorquere de manu* [als Homer wörtlich zu übersetzen].
(d) Cassiod.: *Sed ut quidam de Homero ait:* Tale est de eius sensu aliquid subripere, quale Herculi clauam de manu tollere.
(e) Isid.: *Magnarum esse virium clavam Herculi extorquere de manu* [als Verse von Homer zu übertragen].

48 Hieronymus dreht den Komparativ um (VSD: ‚leichter als'; Hier.: ‚schwerer als'), ersetzt *subripere* durch *extorquere* und ergänzt *de manu*.

49 In seiner Ausgabe des Psalmenkommentars (siehe Cassiod. exp. Ps., S. 3) weist Adriaen zur Stelle auf „Macrobius *Saturnal.* V, 3, 16".

50 Vgl. Schlieben 1979, S. 35: „Es handelt sich bei der Äußerung Cassiodors über die Homerzitate nämlich wohl nicht [...] um ein Zitat aus den Saturnalien des Macrobius, wie ein Vergleich der Stellen zeigt. [...] Dem Hieronymus folgend sagt Cassiodor [...]."

51 Cassiodor streicht aus dem in der VSD zeugmatischen Satz das Zeugma und doppelt also das Verb für ‚wegnehmen / entreißen'; im ersten Halbsatz (Tale est de eius sensu aliquid *subripere* ...) deutet *subripere* auf die VSD, im zweiten (... quale Herculi clauam de manu tollere) *de manu* auf Hieronymus.

Beauvais (gest. um 1264), der übrigens das Diktum gleich zwei Mal zitieren sollte,[52] zur vollen Blüte gelangen wird. Die hochmittelalterliche Compilatio stellt das Moment der Imitatio (und erst recht der Aemulatio) in der Regel still, weil in ihr ausdrücklich auf eine eigenständige Bearbeitung und originäre Aneignung des kompilierten Stoffs verzichtet wird.[53] Bei den anderen Beispielen der plagiierten Plagiatsapologie zeigt sich, dass Plagiate durch Bearbeitungs- und Verfremdungseffekte angeeignet werden können.

Auch in die skizzierte illustre Reihe und die von ihr paradigmatisch vorgestellte Plagiats- und Aneignungspraxis schreiben sich der Autor des *Rätselwettstreits* und der diesen plagiierende Dichter des *Lohengrin* ein, wenn sie ein schwieriges, von der Artifizialität der Suche ausgehendes und auf den Dichter-Agon zielendes Unterfangen mit dem Namen *Hercules* in Verbindung bringen. Klingsor wird als Wiedergänger der *obtrectatores Vergilii* inszeniert, der schlussendlich feststellen muss, dass es schwieriger ist, ‚Wolframs' *kunst*-Praxis auch nur zu erreichen, als Herkules metaphorisch oder metonymisch zu überwinden.

3.3 Wi(e)derdichten mit Horaz in deutscher Erzähldichtung des 12. und 13. Jahrhunderts

Für die These, dass die *Ars poetica* die Poetologien deutschsprachiger Erzähldichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts in relevanter Weise beeinflusst hat, findet man in der Forschung bislang kaum Anhaltspunkte.[54] Die Relevanz wird sich denn auch nicht nur anhand wörtlicher Zitate erweisen lassen; denn diese sind einigermaßen rar. Und wo wörtliche Zitate begegnen, wirken sie zunächst unscheinbar, etwa im Prolog der *Crône* Heinrichs von dem Türlin:

52 Im *Speculum historiale* zitiert Vinzenz im historischen Vergil-Kapitel das Diktum ohne Quellenangabe offenbar in der Hieronymus-Isidor-Variante, siehe Vinc. spec. hist. 6,62, Sp. 193: *Hic est Virgilius cui cum obiiceretur ab inuidis, quod alienos versus suo operi inserebat: respondit, magnarum esse virium clavā extorquere de manu Herculis.* Wie die Quellenangabe zum zweiten, gleichlautenden Zitat des Diktums im *Speculum doctrinale* zeigt, hat Vinzenz das Diktum aus dem *Chronicon* des Helinandus von Froidmont übernommen. Siehe Vinc. spec. doctr. 5,57, Sp. 437: Helinandus in Chronicis suis libr. 25. *Virgilius cum ei obiiceretur ab inuidis quod alienos versus suo operi inserebat: Respondit magnarum esse virium clavam extorquere de manu Herculis.*

53 Vgl. Minnis 1979.

54 Dass z.B. Heinrich von Veldeke, wie er an einer vieldiskutierten Stelle behauptet, aufgrund eines Manuskriptdiebstahls *niun jâr* keinen Zugriff auf seinen noch unvollendeten *Eneas* gehabt haben will (He. En. 353,14), hat, soweit ich sehe (ungeachtet der Parodie bei Reuvekamp-Felber 2003, Vorwort, S. V), erst Hahn 2018, S. 127, als Anspielung auf die markante Empfehlung von Horaz, das Werk vor der Publikation *neun* Jahre ‚ruhen' zu lassen (Hor. ars 388: *nonumque prematur in annum*), verzeichnet, ohne daraus – trotz Weicker 2001, die zuvor allgemein das Motiv des Buchdiebstahls als beliebte Fiktion erwiesen hatte – Konsequenzen für die Deutung von Veldekes Behauptung zu ziehen.

Ich bit an disem puoche, 140
Swer ez lesen geruoche,
Ob wandel etwa sei,
Vnd ob anderthalp da pei
Jht von chünst schein,
Daz diu arebeit mein 145
Jcht gar werd verlorn
Vnd an schulde verchorn
Vmb ein vngevüegen spruch.
An einem purper ein bruch
Schol in niht gar verswachen. 150
Wan siht oft wachen
Vnwitz vnd chvnst slaffen.
(He. Cr. 140–152)

Ich bitte, falls an diesem Buch, wer auch immer es zu lesen beabsichtigt, irgendwo ein Makel wäre und falls auf der anderen Seite etwas vor Kunst strahlt, dass meine Mühe nicht zur Gänze verloren würde und ohne Notwendigkeit verkehrt – nur wegen eines ungefügen Ausdrucks. Ein Riss an einem Purpurgewand soll dieses nicht zur Gänze in seinem Wert herabsetzen. Man sieht oft die Unklugheit wachen und die Kunst schlafen.

Knapp hat das Zitat identifiziert, es handelt sich um Horaz' Lizenz für wenige Fehler angesichts eines sonst tadellosen Werks, die Homer, wenn dieser größte Dichter ausnahmsweise einmal schläft, Verzeihung gewährt (Hor. ars 347–360).[55] Doch entscheidend ist hier nicht, dass Heinrich Horaz für seine nicht ungewöhnliche Bitte um Nachsicht bei der Rezeption zitiert, sondern wie er ihn zitiert. So bringt Heinrich – von der Forschung unbemerkt – den *purpureus pannus* (Hor. ars 15 f.; siehe He. Cr. 149: *purper*), der für sich genommen gelungen ist, aber die Einheit des Ganzen stört (Hor. ars 14–19), in das horazische Plädoyer für Nachsichtigkeit bei wenigen Makeln hinein. Damit vollzieht der *purper* nicht nur, was Horaz mit dem *pannus*-Präzept gerade verhindern wollte, nämlich einen *bruch* – und zwar ausgerechnet im Horaz-Zitat (Hor. ars 347–360), in das der *purpureus pannus* wie ein *vngefüeger spruch* inseriert wird. Wenn Heinrich also vor und nach dem *purpureus pannus*-Zitat gegen Horaz die Lizenz zum ungefügen *purpures pannus* mit Horaz (Hor. ars 347–360) begründet, zeigt er sich als so gewitzter wie geschickter Widerdichter; denn das horazische Verbot, *purpurei panni* an unpassenden Stellen einzufügen, wird durch die horazische Verzeihung vereinzelter Fehler, also einen aufgedeckten Widerspruch der auf Einheit bedachten *Ars poetica*, aufgehoben. Diese Aufhebung markiert Heinrich, indem er das Verhältnis von Teil und Ganzem gerade umkehrt, also den *pannus* vom kleinen Glanzstück im großen Werk in ein Purpurgewand

55 Vgl. Knapp 1981, S. 153. Weiterhin sieht Knapp 1981, S. 154, in He. Cr. 92–139 eine Referenz auf Hor. ars 319–322. Vgl. auch J. Vollmann 2008a, S. 194 m. Anm. 708.

transformiert, das für das ganze Werk steht, dessen artifiziellem Glanz im Großen kleine Risse nichts anhaben sollen.

Grundsätzlich kommt es mir also nicht auf die Identifizierung von Zitaten, das Was, sondern auf das jeweilige Wie, die Praxis der Imitatio im Rahmen poetologischer Passagen, an. Kursorisch gehe ich einige Beispiele aus mittelhochdeutschen Erzähltexten durch, die Elemente der horazischen Konzeption des Wi(e)derdichtens aufgreifen und für ihre Praktiken des Wi(e)derdichtens produktiv machen.

Was damit gemeint ist, sei vorab an einem weiteren Beispiel verdeutlicht. Die horazische Einheitsforderung des zu vermeidenden *purpureus pannus*, die in den *Ars poetica*-Kommentaren auf das Vermeiden von Digressionen, die zu weit weg von der Materia führen, bezogen worden ist, wird in den Poetologien höfischer Romane meistens nicht wie in der *Crône* originell umgedeutet, sondern dient regelmäßig als Leitfaden digressiver Praxis.[56] Immer wieder rufen sich die mittelhochdeutschen Romanautoren selbst zurück zum eigentlichen Thema, nachdem sie in den Exkurs oder zur Beschreibung abgeschweift sind, und zwar häufig mit wegmetaphorischen Formeln wie derjenigen Hartmanns (Ha. Er. 1838 f.): *nû grîfen wider an die vart, / dâ von der rede begunnen wart.* Dieser ‚Ordnungsruf' begegnet schon in der *Kaiserchronik* (siehe nur K.chr. 209 f.: *Nû sculen wir wider grîfen / dâ wir die rede liezen*; die Formel wird hier sehr häufig benutzt), dann auch in Gottfrieds *Tristan* (Go. Tr. 7231: *Nu grîfe wider, dâ ich'z liez*), in Konrads *Trojanerkrieg* (Ko. Troj. 5766: *wan ich grîf an die rede wider*), in Johanns von Würzburg *Wilhelm von Österreich* (Jo. WvÖ 13731–13733: *Wo her uf getihtes ban / und grifen aber wider an / des turnays aventůr!*) usw. Umwege sind gut, wenn sie passen; wichtig ist jedoch, dass man den Weg zur Materia zurückfindet, um die Einheit der Dichtung zu erhalten. So leiten die Horaz-Kommentare zur poetischen Kunst an, so reflektieren die deutschen Dichter ihre poetische Praxis. Den Fixpunkt der poetischen Kunst und Praxis bildet die Materia: Alle Wege führen zum Stoff.

3.3.1 Die Materia im Fokus. Wiederdichten im Dienst des Stoffs

Grundsätzlich besteht bei den meisten mittelhochdeutschen Ependichtern Einigkeit darüber, das eigene Dichten in den Dienst des Stoffs zu stellen und den Stoff poetisch regelgerecht zu bearbeiten; die Forschung hat entsprechende Äußerungen vielfach rekonstruiert.[57] Vor die Alternative *famam sequi* oder *sibi convenientia fingere* gestellt (Hor. ars 118 f.), hat sich also kaum ein deutscher Dichter für die zweite als dominante Option entschieden. Zahlreiche mittelhochdeutsche Erzähldichtungen reflektieren das Wiederdichten poetologisch als Neubearbeitung einer durch in der Regel lateinische oder französische Autoren bearbeiteten Materia oder als Erstbearbeitung einer bisher unbe-

56 Grundlegend zu den Exkursen im höfischen Roman vgl. Linden 2017.

57 Vgl. etwa Lofmark 1981; Worstbrock 1999; Bumke 2005; Schmitt 2005b.

arbeiteten Materia,[58] und sie tun dies zuweilen sogar dann, wenn textintern von der Verschriftlichung einer Botschaft die Rede ist.[59] Allerdings, und das hat die Forschung ebenso oft herausgestellt, zeigen sich beim Vergleich insbesondere französischer und deutscher Bearbeitungen derselben Materia oft tiefgreifende Veränderungen, die anscheinend nicht mehr mit dem Konzept des Wiedererzählens (und erst recht nicht mit dem Konzept der ‚adaptation courtoise') erklärt werden können.[60] Lofmark hat drei mögliche Erklärungen für die beobachtete Divergenz zwischen der Behauptung, die Materia unverändert wiederzugeben, und der Beobachtung, dass die Materia zum Teil erheblich verändert wiedergedichtet wird, erwogen: 1. Die Dichter behaupten ‚Quellentreue', meinen sie aber nicht ernst (‚Subversionsthese'). Die Subversionsthese ist entschieden von Haug vertreten worden.[61] 2. Die Dichter behaupten ‚Quellentreue' und meinen sie ernst, scheitern aber daran, sie beim Dichten einzuhalten (‚Unfähigkeitsthese'). 3. Die faktischen Veränderungen der Materia sind von einer solchen Beschaffenheit, dass sie die Behauptung, die Materia unverändert wiederzugeben, nicht berühren (‚Alteritätsthese').[62] Allerdings sind die Subversions- und die Unfähigkeitsthese, wie Lofmark plausibel machen kann, schlechthin unhaltbar. Würde die erste Erklärung zutreffen, wären die höfischen Romane überwiegend als ‚Gegenliteratur' zu klassifizieren, die mit erheblichem Täuschungsaufwand gegen die Normen der Poetik und die Erwartungen des Publikums verstößt oder sie zumindest andauernd subversiv unterläuft. Doch angesichts des Aufwands, den die Literaturproduktion im Mittelalter bedeutete,[63] und der entsprechenden Abhängigkeit der Dichter von zahlungskräftigen Förderern erscheint es als gänzlich unwahrscheinlich, dass die Autoren der höfischen Romane großteils verkannte und missverstandene Avantgarde-Dichter waren, die mit ihren subversiven Werken die Normen der ihre Subjektivität und Individualität bedrohenden Gesellschaft zu kritisieren oder als unzulänglich oder paradox zu erweisen

58 Vgl. Lofmark 1981, S. 48–66.

59 Siehe Otte Eracl. B 1862–1879: *Do* [nach dem Rat des Eraclius an den Kaiser, wie er eine passende Frau finden könne] *gebot der chaiser* [Focas] *drate / Seinem chantzelære / Daz er hiez die schreibære / Die materin* [dass alle Untergebenen mit ihren schönsten Töchtern zum Kaiserhof nach Rom kommen sollen] *tichten / Paidiu schreiben und berichten / Pei einem tage und bei einer naht / Der chaiser waz vil bedaht / Er schuf und acht / Daz man die briefe macht / Recht als man solde / Unde als der chaiser wolde / Die brief waren getihtet / Geschriben und gerichtet / Si waren zesamne geleit / Do man vielt unde besneit / Man warmde wahs daz waz zetriben / Si wurden gesigelt und uberschriben / Mit namen nach ir reht.* Siehe auch Ple. Mel. 3988–3990: *Nun höret, wie der brieff sprach: / Der was also gedicht, / mit rymen wol bericht.* Metapoetisch gelesen, legen die Beispiele nahe, dass die höfische Erzähldichtung poetologisch auch von den Artes dictandi beeinflusst worden ist.

60 Vgl. etwa A. Wolf 1999 [1977]; Haug 2006; Haug 2008; Klein 2008; Schmid 2008; A. Wolf 2010; Dimpel 2013.

61 Vgl. Haug 2006, S. 55–58; Haug 2008, S. 77–80.

62 Lofmark 1981, S. 80.

63 Vgl. dazu die konzise Skizze bei Strohschneider 2014, S. 266 f.

beabsichtigt hätten.[64] Dazu kommt, dass es, anders als z. B. Haug meinte, überhaupt kein weithin gültiges Verbot fiktiver Dichtung gab. Im Gegenteil, in der lateinischen Poetik ist das Fingieren ausdrücklich erlaubt, es wird nur weniger geschätzt als Wiederdichten, sofern die Grundalternative *famam sequi aut sibi convenientia fingere* (Hor. ars 119) betroffen ist. Hat man sich einmal für die Option des Wiederdichtens entschieden, besteht das durch Homer exemplifizierte Ideal darin, ‚Falsches mit Wahrem wiederzumischen' (*veris falsa remiscere*), ohne die Kohärenz des Ganzen zu stören (Hor. ars 151 f.). Fingieren ist demnach nicht nur erlaubt, sondern im Fall des Wiederdichtens sogar geboten (siehe Kap. 2.2.3). Würde die zweite Erklärung, die Unfähigkeitsthese, zutreffen, müsste man den höfischen Dichtern, die doch einerseits in der Lage sind, komplexe Wiederdichtungen vorzulegen, die frühere Bearbeitungen in den Schatten stellen können, unterstellen, an der viel einfacheren Aufgabe, das Vorliegende bloß mehr oder weniger getreu zu kopieren, gescheitert wären. Das ist noch unwahrscheinlicher als die Subversionsthese.[65] Demnach muss, solange der Kreis der Erklärungen nicht erweitert wird, die dritte Erklärung zutreffen, „that the changes they introduced were in their own eyes legitimate and did not affect their fidelity to the source".[66] Lofmark hat auch bereits beschrieben, wie das zu verstehen sein könnte: Was zählt und unverändert bleiben musste, war die ‚Substanz' („substance") der Quelle.[67] Geändert werden konnte die gesamte Präsentation dieser Substanz – Beschreibungen, Figurenreden, der Stil, die Struktur, Motivierung und Glaubhaftmachen, Figurengestaltung, Idealisierung, Kommentare, die Sinngebung und schließlich die Proportionen der Teile.[68] Damit ist die poetische Faktur in erheblichem Ausmaß der Variation durch den Wiederdichter anheimgegeben.

Tatsächlich betreffen einige der genannten Kategorien darüber hinaus die Inventio und mithin eine substanzielle Modifikation der Materia, die es nicht nur zu bewahren, sondern, wie Freytag zu Recht feststellt, zu verbessern gilt: Descriptiones (im Sinn der topischen Inventio), die narrative Ordnung (die nach Hor. ars 40 f. und Galfr. P.n. 43–59 sehr eng mit der Inventio zusammenhängend gedacht werden muss), Motivierung und Glaubhaftmachen (definitorisch das Ziel der Inventio), Figurengestaltung (qua topischer Inventio und gemäß *proprietas*-Lehre) und Sinngebung.[69] Wie einleitend ausgeführt, besteht also in Teilen der Forschung ein Missverständnis hinsichtlich der erheblichen, über die poetische Faktur deutlich hinausgehenden Lizenzen zur Veränderung der Materia, die das Wiederdichten bereithält. Zurückzuweisen ist auch die Annahme, in den Poetiken wäre Innovation untersagt worden, so dass die volkssprachigen Dichter

64 Vgl. Lofmark 1981, S. 80 f.
65 Vgl. Lofmark 1981, S. 81.
66 Lofmark 1981, S. 81.
67 Vgl. Lofmark 1981, S. 81–85.
68 Vgl. Lofmark 1981, S. 103–117.
69 Vgl. Freytag 1978.

nur gegen die Poetiken hätten *erniuwen* können.[70] Eigentlich gilt: Das Wiederdichten fordert Innovation und Originalität entschieden ein; denn nur wer eine Materia innovativ und originell wiederdichtet, kann sie sich aneignen und sie – zum Ruhm des eigenen Namens – signieren. Erst die Schwierigkeit des Wiederdichtens bringt Anerkennung (Hor. ars 128: *difficile est proprie communia dicere*).

Gewiss entbehrt die Materia fester Konturen;[71] aber die mittelalterlichen Poetik-Praktiker, die Verfasser von Accessus ad auctores etwa oder Kommentatoren bedeutender Dichtungen, sind dennoch nie verlegen, wenn es darum geht, die Materia einer Dichtung zu skizzieren.[72] Die Länge der Materia-Angaben variiert von wenigen Worten (siehe das Beispiel der radikal abbreviierten Schneekind-Materia bei Galfrid, Kap. 2.5.3) über einen oder wenige Sätze[73] bis hin zu regelrechten Inhaltsangaben von der Länge einer oder mehrerer Druckseiten, wie sie besonders bei umfangreichen, komplexe Handlungen erzählenden Dichtungen (etwa Lukans *Bellum civile*) vorkommen.[74] Entscheidend für die Accessus-Kategorie der Materia sind in der Regel die Hauptfiguren (für Lukans Bürgerkriegsepos etwa Pompeius und Caesar) und ihre *proprietates*,[75] während die Kernhandlung (etwa der römische Bürgerkrieg) und weitere an ihr beteiligte Figuren (etwa die römischen Soldaten) den Rang einer ‚sekundären Materia' einnehmen.[76] In ähnlicher Weise fokussiert bereits Horaz für das Wiederdichten die Hauptfiguren als Materia, die wiedererkennbar und deshalb konstant bleiben müssen: Achill z.B. „sei […] rastlos, jähzornig, unerbittlich, bestreite heftig, dass Gesetze für ihn entstanden seien, beanspruche alles für sich durch Waffengewalt".[77] Wenn man Achill als Figur ohne seine *proprietates* entwirft, wird dadurch die Materia verfälscht. Aber welche – ausgewählten – Taten Achills in welcher Reihenfolge mit welcher Intention und mit welchem Sinn erzählt werden, ist dem Wiederdichter freigestellt. Überdies legt Horaz, wie bereits erwähnt, dem Wiederdichter das homerische Muster ans Herz, das zeigt, dass beim Wiederdichten ausgiebig dazuerfunden werden muss (Hor. ars 151 f.: *atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepit imum*). Wolframs von Eschenbach fingierte Zusätze etwa sind insofern trotz ihres erheblichen Umfangs ausdrücklich gedeckt von der Lizenz des Wiederdichtens, ohne dass die Parzival-Materia in ihrem

70 Vgl. etwa Haug 2006, S. 55 f.; A. Wolf 2010.

71 Vgl. Lieb 2005. Zur Kritik an Liebs Argumentation vgl. Miedema 2013, S. 108, Anm. 2.

72 Vgl. Kelly 1991, S. 68; Kelly 1992, S. 35–37 und 42 f.

73 Siehe Access. Prud. (II), Z. 12 f.: *Ideo materia sua virtutes sunt et vicia adinvicem confligentia corporaliter.*

74 Siehe Accessus Lucani, S. 39–42.

75 Für Belege einer figurenzentrierten Rezeptionshaltung im Mittelalter vgl. Möllenbrink 2020, S. 9–15.

76 Siehe Accessus Lucani, S. 43: *Materiam habet* [*Lucanus*] *in hoc opere principaliter Pompeium et Cesarem et attributa personarum* […]. *Secundariam habet materiam Romanos civilia bella facientes.*

77 Hor. ars 121 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 621): *impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.*

Kern eine andere würde. Dagegen hätte es einen gravierenden, die Wiedererkennbarkeit der Materia aufs Spiel setzenden Eingriff bedeutet, dem jungen Parzival die für den weiteren Erzählverlauf konstitutive höfisch-ritterliche Erziehung durch Gurnemanz zu verweigern (was dann eine neue Motivierung des Frageversäumnisses auf der Gralsburg erfordert hätte). Die Fiktion der Elternvorgeschichte zu ergänzen, ist indes nicht nur erlaubt, sondern zum Zweck einer originellen Neubearbeitung regelrecht geboten.

Die mit Horaz abgesteckten Freiräume und Grenzen der Materia-Fokussierung beim Wiederdichten können an zwei Beispielen veranschaulicht werden. Der Pfaffe Lambrecht kündigt seine Bearbeitung einer französischen Alexander-Bearbeitung als poetische Wiederdichtung an, was zugleich die Namensnennung des Dichters nach sich zieht (Vor. Alex. 1: *Daz lît, daz wir hî wurchen*; Vor. Alex. 4: *Iz tihte der phaffe Lambret*).[78] Die Materia des Gedichts wird in Accessus-förmiger Kürze referiert.[79] Einst eine biblische *publica materies* in Prosa,[80] liegt sie nun als poetisch bearbeitete Materia in Versform vor (*lît*), die zuerst Alberic von Pisançon wiedergedichtet (*getihtet*) sowie sich dadurch angeeignet hat (siehe die Signatur in Vor. Alex. / Straß. Alex. 13 f.) und die Lambrecht jetzt auf Deutsch abermals wiederdichten und so einem deutschen Publikum zugänglich machen (*in Duotisken berihten*) möchte.[81] Wie Alberics erste orientiert sich auch Lambrechts zweite Bearbeitung der biblischen Materia an einem ethischen Muster, dem Salomo zugeschriebenen *Ecclesiastes* (Vor. Alex. 19–34, siehe 61–70), der das Motto der beiden volkssprachigen Alexanderdichtungen bietet: (Vor. Alex. 22–24: *vanitatum vanitas: / Daz ist allez ein îtelcheit, / daz diu sunne umbe geit*; siehe Ecl 1,2).[82] Wenn Salomo als Autor verstanden wird, folgt daraus: Lambrecht imitiert bei seiner Bearbeitung Alberic, der Salomo imitierte, der das Schreiben als Beschäftigung gegen den schädlichen Müßiggang begonnen hatte.[83] Die Alexander-Materia wird von Alberic als ethisch dimensionierte Salomo-Imitatio und von Lamprecht als gleichermaßen ethisch dimensionierte Salomo- und Alberic-Imitatio neu bearbeitet. Die Anleitung zu dieser Form der Imitatio lässt sich bei Horaz finden, der vorgeschrieben hatte: „Auf ein vorbildliches Leben und einen vorbildlichen Charakter zu schauen, fordere ich den ausgebildeten

78 Siehe auch Straß. Alex. 1: *Daz liet, daz wir hie wirken*; Straß. Alex. 4: *Iz tihte der pfaffe Lamprecht.*

79 Vor. Alex. 5–10: *Er* [Lambrecht] *tâte uns gerne ze mâre, / wer Alexander wâre. / Alexander was ein wîse man, / vil manec rîche er gewan, / er zestôrte vil manec lant. / Philippus was sîn vater genant.* Siehe Straß. Alex. 5–10. Die Formulierung *ze mâre tuon* (‚bekanntgeben', Vor. Alex. 5) nennt die *materia* (mhd. *maere*) als Gegenstand des dichterischen Kommunikationsaktes.

80 Vor. Alex. 11 f.: *Diz mugit ir wol hôren / in libro Machabeorum.* Siehe Straß. Alex. 11 f.

81 Vor. Alex. 11–16: *Diz mugit ir wol hôren / in libro Machabeorum. / Alberich von Bisinzo, / der brâhte uns diz lît zuo. / Er hetez in walhisken getihtet, / nû sol ich es euh in Duotisken berihten.* Siehe Straß. Alex. 11–16.

82 Siehe Straß. Alex. 19–34 und 65–82.

83 Vor. Alex. 25–32: *Daz hete Salemon wol virsûht. / Dar umbe swar in sîn mût. / Er ne wollte niht langer ledec sitzen. / Er screip von grôzen witzen, / wande des mannes muozecheit / ze dem lîbe noh ze der sêle niht versteit. / Dar ane gedâhte Alberich. / Den selben gedanc hân ich.* Siehe Straß. Alex. 27–34.

Nachahmer auf, und von dort lebendige Worte zu holen“.[84] Lambrecht blickt für seine Nachahmung nicht auf ein „vorbildliches Leben und einen vorbildlichen Charakter“, sondern nimmt die biblische Figur Salomos zum Vorbild (Vor. Alex. / Straß. Alex. 33 f.).

Der Pfaffe Konrad beginnt sein *Rolandslied* mit einer Inspirationsbitte (Ko. RL 1–16):

Schephære aller dinge,
keiser aller küninge,
wol du oberester êwart,
lêre mich selbe dîniu wort,
dû sende mir ze munde 5
dîn heilege urkunde,
daz ich die lüge vermîde,
die wârheit scrîbe
von eineme tiurlîchen man,
wie er daz gotes rîche gewan 10
– daz ist Karl, der keiser
(vor gote ist er,
want er mit gote überwant
vil manige heideniske lant,
dâ er die cristen hât mit gêret) –, 15
alse uns daz buoch lêret.[85]
(Ko. RL 1–16)

Schöpfer aller Dinge, Kaiser aller Könige, oh du höchster Priester, lehre mich selbst deine Worte, du sende mir dein heiliges Kennzeichen in den Mund, damit ich die Lüge vermeide und stattdessen die Wahrheit schreibe von einem ausgezeichneten Mann, wie er das Reich Gottes erwarb – das ist Karl, der Kaiser (vor Gott befindet er sich, weil er mit Gott zahlreiche heidnische Länder bezwang, womit er die Christen geehrt hat) –, wie uns das Buch lehrt.

Auf die Invokation des Weltschöpfers folgt mustergültig die Bitte um Unterstützung:[86] Gott soll seine Worte an den Dichter vermitteln (Ko. RL 4) und ihm das heilige Zeugnis der Wahrheit direkt in den Mund als poetischen Artikulationsraum senden (Ko. RL 5–8).[87] Führt man, wie von Kartschoke vorgeschlagen, die Inspirationsbitte auf die einschlägigen Bibelstellen zurück (vor allem: Ier 1,9: *et misit Dominus manum suam et tetigit os meum et dixit Dominus ad me ecce dedi verba mea in ore tuo*),[88] lässt sich mit Klein für den Pfaffen Konrad eine Stilisierung „nach dem Vorbild der alttestamentlichen Propheten

84 Hor. ars 317 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 633–635): *respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.*

85 Interpunktion gegenüber Kartschoke (zitierte Ausgabe, siehe Ko. RL) geändert.

86 Vgl. zum Modell der Inspiration allgemein Klein 2008, S. 17–22.

87 Vgl. Klein 2008, S. 22–24; Kartschoke 2011, S. 628 f. (zu Ko. RL 5 f.). Vgl. zum Prolog auch Haug 1992, S. 76–80.

88 Vgl. Kartschoke 2011, S. 628 f. (zu Ko. RL 5 f.).

oder des Psalmisten als Stimme und Instrument des göttlichen Wortes“[89] konstatieren. Zugleich äußert Konrad als Ziel der Inspirationsbitte, die Wahrheit von Kaiser Karl dem Großen so zu schreiben, ‚wie uns das Buch lehrt‘ (Ko. RL 16: *alse uns daz buoch lêret*).[90] Daran irritiere, so Klein, dass der um Inspiration angerufene Gott und die buchförmige Quelle, die beide über dasselbe Verb *lêren* adressiert werden (Ko. RL 4 und 16), in ein „merkwürdiges Konkurrenzverhältnis“[91] treten. Kartschoke hatte die Konkurrenz im Sinn einer Hierarchisierung gedeutet, wonach „das Zeugnis Gottes (hier für seinen Heiligen) [...] höher [wiegt] als das der Menschen (hier der Quelle)“.[92] Klein wiederum deutet die Hierarchie als strategische Installation Konrads. Die Inspirationsbitte diene der „Absicherung des innovativen Potentials, das Konrad bei der Umarbeitung der vorgegebenen *materia* entfaltet hat“.[93] Dieses „innovative Potenzial“ habe der Pfaffe Konrad aber nicht offen gelegt, sondern „vielmehr seine Autorschaft als Abhängigkeit von Gott und von der Vorlage ‚maskiert‘“.[94] Diese kluge und subtile Deutung, der ich grundsätzlich folgen möchte, lässt sich vor dem Hintergrund von Konrads Aussagen im Epilog noch weiterführen.

Im Epilog entwirft Konrad ausführlicher die Geschichte seiner Wiederdichtung.[95] Die *matteria* habe ihm sein Gönner, Herzog Heinrich (der Löwe?), auf Geheiß seiner Frau zur Verfügung gestellt (Ko. RL 9020f.: *diu matteria, diu ist scœne, / die süeze wir von im haben*). Die aufgrund ihres zur ‚süßen‘ Wirkung der Legende führenden Inhalts als ‚schön‘ ausgezeichnete Materia liegt bereits in bearbeiteter Form vor,[96] und zwar steht sie in einem Buch, das in Frankreich geschrieben worden ist (Ko. RL 9022f.). Dass das Gönner-Ehepaar beabsichtigte, sie auf Deutsch bekannt zu machen, habe die Ehre des Reichs, den *honor imperii*, befördert (Ko. RL 9031–9034: *daz si sîn ie gedâchten, / daz man ez für brâchte, / in tiutische zungen gekêret, / dâ ist daz rîche wol mit gêret*).[97] Worauf es ankommt, ist also die Materia, die heilswirksam (‚süß‘) ist und die Ehre der Gönner steigert. Weil entsprechend das Wiederdichten darauf zielen muss, die Materia zu be-

89 Klein 2008, S. 23.

90 Im Verlauf der Erzählung bezieht sich Konrad mehrfach auf ‚das Buch‘; *sô das buoch zalt* (Ko. RL 1610) oder *wir hœren an dem buoche sagen* (Ko. RL 3489) sind dafür typische Formulierungen. Die Quellenberufungen sind nachgewiesen bei Kartschoke 2011, S. 630 (zu Ko. RL 16). Vgl. auch Lienert 2005, die herausarbeitet, inwiefern das *Rolandslied* als klerikale, gelehrte „Buchdichtung“ (S. 82 u.ö.) zu begreifen ist. Zur Problematik, die genaue Referenz von Konrads *buoch*-Begriff zu bestimmen, vgl. Strohschneider 2014, S. 279–283.

91 Klein 2008, S. 23.

92 Kartschoke 2011, S. 629 (zu Ko. RL 5f.).

93 Klein 2008, S. 24.

94 Klein 2008, S. 24.

95 Vgl. Kartschoke 1989; Strohschneider 2014, S. 270–285.

96 Vgl. Strohschneider 2014, S. 284f.

97 Zum *honor imperii* vgl. Ashcroft 1994, zu Ko. RL 9034 S. 153. Vgl. auch Görich 2001, bes. S. 20f., 24 und 35.

wahren, betont Konrad, er habe für seine ausdrücklich poetische Wiederdichtung (siehe Ko. RL 9077: *liet*) die Materia so, wie sie auf Französisch in der Quelle stand, zuerst ins Lateinische ‚bezwungen' und anschließend ins Deutsche ‚gewendet' (Ko. RL 9079–9085: *ich haize der phaffe Chunrât. / alsô ez an dem buoche gescriben stât / in franzischer zungen, / sô hân ich ez in die latîne betwungen, / danne in die tiutische gekêret. / ich nehân der nicht an gemêret, / ich nehân der nicht überhaben*). Mit der Versicherung, er habe die Materia weder vermehrt noch etwas von ihr weggenommen (Ko. RL 9084 f.), unterstreicht Konrad, dass die für ihre Wirksamkeit unerlässliche Wahrheit der Materia im Kern nicht durch gravierende – die Rolandsgeschichte erheblich modifizierende – Inventio-Eingriffe oder fiktive Ergänzungen gefährdet worden ist. Konrad präzisiert also seine – innovierende, originelle – Autorschaft im Rahmen des Wiederdichtens. Sein *liet*, seine Wiederdichtung fokussiert darauf, der Materia eine neue Gestaltung zu geben (neue Sinngebung inklusive!),[98] stellt sich mithin in den Dienst der ‚süßen' Wirkung der Materia, die ‚schön' und also die eigentliche Heldin des ‚Liedes' ist.

Dass er den Stoff zuerst ins Lateinische ‚gezwängt' und dann ins Deutsche gewendet habe (Ko. RL 9082 f.), kann vor diesem Hintergrund als Beschreibung des mühsamen, mehrstufigen Prozesses des Wiederdichtens im Horizont der lateinischen Schriftkultur verstanden werden, der eine erste Paraphrase einschließt,[99] die zugleich sicherstellt, dass Konrad eine wirklich innovative Gestaltung anfertigt, indem die ursprüngliche französische Bearbeitung paraphrastisch distanziert und so die *matteria* wi(e)derdichtend angeeignet wird. Die Inspirationsbitte hätte vor diesem Hintergrund nicht den Sinn, die eigene Autorschaft zu maskieren, sondern sie in ganz spezifischer Weise abzusichern. Das Ziel von Konrads Wiederdichten besteht nicht darin, sein eigenes auktoriales Ego in den Vordergrund zu spielen, sondern darin, die Wahrheit der Materia zur Geltung zu bringen (Ko. RL 7–16). Man kann die Inspirationsbitte insofern sogar als Offenlegung von Konrads Autorschaft lesen. Denn sie zielt in einem einzigen, langen Satz (Ko. RL 5–16) darauf ab, die Wahrheit (Ko. RL 7 f.: *daz ich* [...] *die wârheit scrîbe*) der Karl-Materia (Ko. RL 9–11: *von eineme tiurlîchen man, /* [...] *daz ist Karl*) so zu erhalten, wie sie das (französische) Buch lehrt (Ko. RL 16: *alse uns daz buoch lêret*). Weithin unmaskiert gibt Konrad also an, eine Wiederdichtung der Karl-Materia zu beabsichtigen. Dass dabei die Wahrheit der Materia infrage steht, lässt sich mit der *Ars poetica* erklären, die, wie

98 Vgl. Klein 2008, S. 24: „Von seiner Erzählung behauptet der Autor im Epilog, sie über eine lateinische Zwischenstufe getreu aus dem Altfranzösischen übersetzt zu haben (v. 9080–9085). Das kann sich indes nur auf das stoffliche Substrat beziehen, nicht auf die Besonderheiten des *discours*. Der Vergleich mit der Vorlage hat ja gezeigt, daß es Konrad um eine intensive Vergeistlichung des heldenepischen Geschehens und damit um etwas konzeptionell Neues zu tun war."

99 Vgl. Kartschoke 1989, S. 196–199. Wenn die Paraphrase, wie Kartschoke 1989, S. 204–206, plausibel machen kann, als schriftliches lateinisches Diktat des mündlichen Vortrags des französischen Buchs (siehe Ko. RL 9020–9023) zustande gekommen ist, würde das gut zum mündlich praktizierten Schulusus der ‚Umschrift' passen (siehe Kap. 2.4).

gesagt, den musterhaften Wiederdichter Homer dafür rühmt, kohärent fingiert und Falsches mit Wahrem gemischt zu haben (Hor. ars 151 f.). Der Anlass zur Inspirationsbitte ergibt sich aus den horazischen Lizenzen des Wiederdichtens. Zielgenau funktionalisiert der Pfaffe Konrad sie dafür, beim Wiederdichten die Wahrheit der Materia zu erhalten.

Dass seine Wiederdichtung der Materia schließlich durch Innovativität und Originalität die für eine privat- oder urheberrechtliche Aneignung nötige ‚Schöpfungshöhe' erreicht hat, zeigt die Signatur des Werks an. Genau genommen bezieht sich Konrads Signatur nicht auf sein Werk, auf seine Bearbeitung, sondern auf die Materia: Wie *ez* in der französischen Quelle steht (Ko. RL 9080 f.), hat Konrad *ez* wiedergedichtet (Ko. RL 9082 f.). Wenn die Rezipient:innen *ez* – dasjenige *ez*, was im französischen Buch stand, die Materia, nicht Konrads Bearbeitung – hören, sollen sie ein Vaterunser für Konrads Gönner und für das Seelenheil aller Gläubigen sprechen (Ko. RL 9086–9094). Diese Bitte ist nur dann sinnvoll, wenn die Materia eindeutig als Konrads Eigentum identifiziert werden kann. Implizit behauptet Konrad also am Ende seiner Wiederdichtung die erfolgreiche Aneignung der Materia. Damit schillert die Poetologie des *Rolandsliedes* insgesamt zwischen Autologie und Heterologie. Das Wiederdichten ist kein autologischer Selbstzweck, sondern heterologischer Dienst zur Entfaltung der ‚süßen' Wirkung der ‚schönen' Materia. Doch der erfolgreiche Dienst an der Materia führt auch dazu, dass sie – und sei es nur implizit – der Heterologie entzogen wird, in Konrads Privatbesitz übergeht und mit seinem Namen verknüpft wird. Jedoch setzt Konrad seine Materia für das Seelenheil aller Gläubigen ein und dimensioniert sie mithin abermals heterologisch. Sogar der ‚Ehre des Reiches' dient die vom Gönnerehepaar veranlasste deutsche Bearbeitung der Materia (Ko. RL 9031–9034). Daran mitgewirkt zu haben, dürfte wiederum auch Konrads Ansehen vermehrt haben. In dieser Dynamik zwischen Autologie und Heterologie liegt die Pointe des inspirierten Wiederdichtens.

Nach dieser kurzen Exkursion kann bereits festgehalten werden, dass die Poetik des Horaz zur Rekonstruktion der Materia-fokussierten Poetologien des höfischen Romans in entscheidender Weise beitragen kann. Diese Poetologien können grundsätzlich als Wiederdichtungen beschrieben werden. Als Wiederdichtungen folgen sie dem Prinzip der Materia-Bearbeitung nach den Regeln der Artifizialität. Artifizialität meint hier die kunst- und regelgemäße Herstellung von Poetizität mit dem Ziel der Originalität, um im Agon der höfischen Gesellschaft zu bestehen. Das (Trennen und) Verbinden als paradigmatische Produktionsweise der Artifizialität wird von den mittelhochdeutschen Wiederdichtern im (Verbinden separierter Verse qua) Reim realisiert.

3.3.2 Nach der Regel dichten. Artifizialität als Grundprinzip der Materia-Bearbeitung

Einen wichtigen Beleg für die poetologische Geltung des Wiederdichtens nach Maßgabe der Artifizialität bietet das in der mittelhochdeutschen Erzähldichtung insgesamt sehr

häufig verwendete Reimpaar *tihten* / *rihten.*[100] Die Verbindung der beiden Begriffe *tihten* und *rihten* im Reim exhibiert die für Artifizialität kennzeichnende Regularität als Konstituens des Poetischen. Das Prinzip des Reims, das die Verbindung stiftet, fungiert als strenge Vollzugsform artifizieller Regularität, weil das eine Reimwort das andere gemäß der Regel klanglicher Äquivalenz determiniert. Das Reimpaar *tihten* / *rihten* zeigt also Artifizialität an, stellt sie dar, macht sie überdies sinnlich (akustisch) erfahrbar, vollzieht sie performativ, kann sie nicht zuletzt potenzieren und ästhetisch reflektieren.[101] Denn das ‚Dichten' wird in diesem Reim gezwungenermaßen vom ‚Richten' und ‚Regulieren' gemessen, spezifiziert, beleuchtet – und umgekehrt. Von der anderen Seite her weist das ‚Dichten' als Eigenbezeichnung der Materia-Bearbeitung darauf hin, dass das Wiedererzählen oder Retextualisieren von den Dichtern selbst als Wiederdichten, als dezidiert poetisches Traktieren einer vorliegenden Materia im Paradigma der Artifizialität, konzipiert worden ist.[102] Bevor die Häufigkeit des Reimpaars, das in sehr vielen narrativen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts begegnet, genauer untersucht wird, sollen die Begriffe separat weiter expliziert werden. Beide sind auch einzeln wichtige Belege einer volkssprachigen Konzeption poetologischer Artifizialität.

Die ‚Wortfamilie' *tihten* / *dichten* ist von Gärtner rekonstruiert worden.[103] Das mhd. Verb *tihten* erscheint zunächst wie sein ahd. Vorläufer *tihtōn*, der vor dem 8./9. Jahrhundert aus lat. *dictare* entlehnt und erstmals von Otfrid von Weißenburg in der Bedeutung ‚dichten' genutzt worden ist,[104] in drei Bedeutungen: „1. ‚diktieren', 2. ‚gebieten, vorschreiben, anordnen', 3. ‚(ein literarisches Werk) verfassen, dichten'", wobei die dritte Bedeutung „im Mittelhochdeutschen [...] am reichsten" belegt ist.[105] Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts entstehen Ableitungen wie *tihtaere* ‚Dichter' oder *getihte* ‚Gedicht', die bei den ‚Klassikern' selbst jedoch eher selten begegnen.[106] Gleichzeitig kommt es zu einer „[...] ungewöhnliche[n] Bedeutungserweiterung, die in Zusammenhang mit der durch Otfried etablierten Verwendungsweise steht und diese vom literarischen Schaffen auf schöpferische und geistige Tätigkeiten überhaupt überträgt. *Tihten* in der erweiterten Bedeutung steht daher auch für ‚erschaffen, erfinden, ersinnen; gestalten;

100 Vgl. Bumke 1997, S. 108 f.; Backes 2005, S. 348 f. und 351.

101 Zu solchen Funktionen von Reimen vgl. Stellmann 2017, S. 72 m. Anm. 12 und S. 75–79.

102 Vgl. Linden 2017, S. 28 Anm. 132.

103 Gärtner 2006. Vgl. auch die frühere, auf den *tihtaere* (und *poeta*) fokussierte Studie Gärtner 1998, wo die ältere Forschung aufgearbeitet ist. Vgl. ferner Bickert 1988, S. 3 f. Über die Wortgeschichte / Wortfeldanalyse hinaus geht die Untersuchung von literarischen ‚Diskursen des Verfassens' bei Unzeitig 2010, vgl. zu *tihten* S. 163–166 (Vergleich mit afrz. *diter* / *ditier*) und bes. S. 327–342, zum *tihtaere* S. 292–326.

104 Vgl. Gärtner 2006, S. 67–72, zu *dictare* S. 67: „1. ‚beständig sagen oder nennen' [...] und 2. ‚wiederholt sagen oder vorsagen'", später „‚diktierend verfertigen, verfassen'".

105 Gärtner 2006, S. 72.

106 Vgl. Gärtner 2006, S. 75–80.

(an)ordnen, veranstalten; trachten, beabsichtigen; ins Werk setzen; bedenken' usw."[107] Wenn *tihten* dasselbe bedeuten kann wie lat. *fingere* oder *struere*,[108] können auch dargestellte Artefakte *getihtet* oder, wie Gottfried von Straßburg sagt, *betihtet* werden.[109] Insgesamt verweist *tihten* auf einen artifiziellen Produktionsprozess – im Unterschied vor allem zu natürlichen Produktionsvorgängen wie der Fortpflanzung und dem Wachstum, aber auch z.B. zu emanatorischen Produktionsweisen, die mit Gott assoziiert werden.

Während dem *tihten* die Bedeutung des artifiziellen Zurechtmachens,[110] die mit dem mündlichen Diktat wenig mehr gemein hat, erst im Verlauf der Wortgeschichte hinzugefügt worden ist, steht sie beim *rihten* ganz am Anfang: Als Faktitivum zum Adjektiv *reht* ‚gerade' bedeutet *rihten* zunächst ‚recht, gerade machen',[111] wobei zuerst an das mithilfe eines ‚Richtscheits' oder einer ‚Richtschnur' (*regula*) durchgeführte handwerkliche Begradigen eines ‚krummen' materialen Gegenstands, etwa eines Stücks Holz, zu denken ist. Das Verb *rihten* steht demnach von Anfang an und entschieden im Zeichen der für Artifizialität konstitutiven Regularität, ja: *rihten* bedeutet deren Vollzug. Später ist die Semantik von *rihten* Lexer zufolge ausdifferenziert worden in „*eine dreifach gegliederte, sinnliche bedeutung:* [1] *gerade machen;* [2] *aufrecht machen, senkrecht stellen, errichten;* [3] *eine richtung auf ein ziel hin geben*", neben die dann „*zahlreiche abgezogene bedeutungen* [getreten seien], *unter denen besonders die bedeutung ‚recht sprechen, judicare' verbreitet ist*".[112] Einige dieser Bedeutungen begegnen im Mittelhochdeutschen noch in Verbindung mit dem ursprünglichen Sinn ‚Begradigen eines krummen Holzes mit einer Richtschnur'.[113] Übertragen auf die dichterische Gestaltung kann *rihten* allgemein ‚glatt, eben,

107 Gärtner 2006, S. 74.

108 Vgl. BMZ 1854–1866, Bd. 3, Sp. 35b.

109 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1437: „ir bette was vil rîchlich getihtet RAB[ENSCHLACHT] 115. die seule ouf rihten und t[ihten] APOLL[ONIUS VON TYRLANT] 15363. […] sît daȥ der Wunsch getihtet hât sîn leben und sîne wât TROJ[ANISCHER KRIEG] 3096. von werken maniger hande list was in der stat getihtet *ib.* 24981 […]." Dazu kommt bei Gottfried, der häufiger an zentralen Stellen *betihten* auf Artefakte bezieht (Go. Tr. 4943 [Literaturexkurs / Schwertleite], 16927 [Minnegrotte], ferner 11432 [Herstellung des Minnetranks]), die Rüstungsszene vor dem Moroldkampf (Go. Tr. 6534–6720), in der Tristan als ‚Artefakt' in der Rüstung mit dieser als äußerem Artefakt verglichen wird: *swie sô der ûzer waere, / der innere bildaere / der was baz betihtet, / bemeistert unde berihtet / ze ritters figiure / dan diu ûzere faitiure. / daz werc daz was dar inne / an geschepfede unde an sinne / vil lobelîchen ûf geleit. / des wercmannes wîsheit / hî, wie wol diu dar an schein!* (Go. Tr. 6643–6653). Der Begriff *wercman* bezeichnet den *deus artifex*, der für die ‚Dichtung' des Helden, den er *baz* (als die Rüstung) *betihtet* hat, verantwortlich zeichnet. Vgl. Chinca 2009, S. 33.

110 Vgl. auch Bumke 1997, S. 110 m. Anm. 107.

111 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 433; DWB 1854–1971 [1991], Bd. VIII [14], Sp. 868; Kluge / Seebold 2002, S. 764.

112 DWB 1854–1971 [1991], Bd. VIII [14], Sp. 868.

113 Siehe Hugo Ren. 8784 (im juristischen Kontext): *Manic krump holz wirt gerihtet nach snüeren*; Ul. Alex. 27571: *bin ich ouch denn des sinnes sleht, / sô houwe ich nâch der snüere reht*; He. Tr. 4093 f.: *die richte alsam an einer snuor / der schifman gein Litan vuor*.

gerade machen',[114] also ,regulieren', ,eine regelgemäße äußere Form herstellen' heißen, womit die genuin artifizielle, gestalterische und regulierende Arbeit am Erzähl- oder Sprachmaterial gemeint ist. Darüber hinaus kann *richten* auch konkret auf das Reimen bezogen werden, also auf den strengsten poetischen Vollzug von Regularität.[115] Wird aus *rihten* durch Präfigierung *berihten*, meint dieses ebenfalls häufige Verb in der Regel „*ordnen, einrichten, bilden (dichterisch gestalten* [...])".[116] Die nicht seltene Variante *verrihten* kann „*zurecht, in ordnung bringen, einrichten, in rechter weise herstellen*"[117] meinen. Beide, *berihten* und *verrihten*, sind ebenfalls auf den Vollzug von Regularität bezogen. Die vom Neuhochdeutschen her für *berihten* naheliegende Bedeutung ,mitteilen, unterweisen' verfügt zwar über keinen derart ausgeprägten Index der Artifizialität, lässt sich aber ebenfalls in das Paradigma integrieren: Wer so ,berichtet', stellt sein Dichten meist in den Dienst des Stoffs, dessen poetische Vermittlung ,gemäß einer Regel' erfolgen soll. Insgesamt sind das Verb *rihten* und seine präfigierten Abkömmlinge zentrale Belege für die Terminologie der Artifizialität, mit der die mittelhochdeutschen Dichter ihr Tun beschreiben und reflektieren.

Um das bislang in der Forschung unterschätzte[118] Ausmaß der Übereinstimmung, in der sich die mittelhochdeutschen Epiker befinden, wenn es um die, mit Worstbrock zu sprechen, tatsächlich „fundamentale allgemeinste Kategorie" mittelhochdeutscher Reim- und Verspoetologie geht, stelle ich in der folgenden Tabelle alle Belege für das Reimpaar *tihten* / *rihten* aus der mittelhochdeutschen Erzähldichtung (außer Heldenepik) zusammen (in chronologischer Ordnung und mit jeweils so viel Kontext, wie für ein einfaches Verständnis nötig ist), die mir mithilfe der MHDBDB greifbar waren:[119]

114 Deswegen kann Gottfried auch *slihten* (,glätten, fügen') auf *tihten* reimen, wenn es darum geht zu sagen, dass Isolde *brieve und schanzune tihten, / ir getihte schone slihten* (Go. Tr. 8139 f.) konnte (siehe auch die Umkehrung Go. Tr. 4885–4888: *er'n müeze mir verrihten, / verrihtende beslihten / beidiu zungen unde sin / an den ich sus entrihtet bin*). Rudolf von Ems (Rud. Alex. 3163 f.) hat passgenau diesen Reim wiederholt, um Gottfried zu loben: *wie kunde er sô wol tihten, / getihte krümbe slihten* (Rud. Alex. 3163 f., siehe auch 3089 f.).

115 Vgl. Bumke 1997, S. 108.

116 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 192; Backes 2005, S. 348.

117 Lexer 1872–1878, Bd. 3, Sp. 203.

118 Bumke 1997, S. 108 f. m. Anm. 96–98, bringt sechs Belege für den Reim *rihten* / *tihten* (bzw. Äquivalente wie *rihte* / *getihte*), Backes 2005, S. 348 f. m. Anm. 14, ergänzt fünf Belege und postuliert eine „Vielzahl weiterer Belege" (S. 349). Tatsächlich sind die elf Belege mindestens zu verfünffachen.

119 Vgl. MHDBDB 1992–. Gesucht wurde am 11. Juni 2019 im Korpus „alle Texte" nach den Lexemen *rihten* und *tihten* (jeweils einzeln) mit dem Such-Operator „&#e" (Wörter am Zeilenende). Die Auswahl erfolgte nach händischer Durchsicht der Belege. Präfigierte Wortformen wie *berihten* oder *betihten* waren Teil des Suchergebnisses und wurden mitaufgenommen. Das Ziel der Übersicht besteht nicht in der vollständigen, sondern in der vermehrten Auflistung der Belege. Weitere Belege aus narrativen Texten außerhalb des höfischen Romans, der Kerngattung dieser Studie, wurden miteinbezogen, um die Reichweite des Artifizialitätsparadigmas zu demonstrieren.

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
1	1	*Vorauer Alexander* (um 1160)	Alberich von Bisinzo, / der brâhte uns diz lît zuo. / Er hetez in Walhisken getihtet, / nû sol ich es euh in Duotisken berihten (Vor. Alex. 13–16).
2	2	*Straßburger Alexander* (letztes Drittel 12. Jahrhundert)	Elberîch von Bisenzun, / der brâhte uns diz liet zû, / der hetiz in walischen getihtit. / Ih hân is uns in dûtischen berihtet (Straß. Alex. 13–16).
3	3	Heinrich von Veldeke: *Eneas* (1170–1190)	her [Heinrich von Veldeke] hete ein lange stunde / daz mêrre teil getihtet, / in tûsche berihtet (He. En. 13436–13438).
4	4	Alber: *Tundalus*	Der dise rede hât getihtet / und ze rîmen gerihtet / [...] (Alb. Tund. 2163 f.)
5	5	Heinrich: *Reinhart Fuchs* (nach 1192)	Hie endet ditz mere. / daz hat der Glichesere / her Heinrich getichtet / vnde lie die rime vngerichtet. / die richte sider ein ander man, / der ovch ein teil getichtes kan (He. RF 2249–2254).
6	6	Hartmann von Aue (1180–1200/1210): *Gregorius*	Der dise rede berihte, / in tiusche getihte, / daz was von Ouwe Hartman (Ha. Greg. 171–173).
7	7	Ulrich von Zatzikhoven: *Lanzelet* (um 1200)	[...] durch daz er niht beschelte / ditz selbe getihte! / als ich iuch berihte, / Sô enist dâ von noch zuo geleit, / wan als ein welschez buoch seit (Ul. Lz. 9320–9324).
8	8	Gottfried von Straßburg: *Tristan* (um 1210)	[...] und begunde mich des pînen, / daz ich in sîner [des Thomas von Britannien] rihte / rihte dise tihte (Go. Tr. 160–162).
9	9	*Vorauer Novelle* (1. Hälfte 13. Jahrhundert?)	[...] und daz mîn zunge sô wesse / wurde gen herten worten, / daz ich si zallen orten / schriete, buge, durch stæche, / daz ich ein süezez gespræche / dâ von mohte getihten / und meisterlîche gerihten / vil snelle ûf einen tiuschen louf (Vor. Nov. 12–19).
10	10	Wirnt von Grafenberg: *Wigalois* (1210/1220)	ich [das sprechende Buch] weiz wol daz ich niene bin / geliutert und gerihtet / noch sô wol getihtet / michn velsche lîhte ein valscher man (Wi. Wg. 8–11).
11	–	Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*	wan eines wil ich dingen; / daz ir durch iuwer hövischeit / dem tihtær des genâde seit / der ditze hât getihtet, / mit rîmen wol berihtet, / wan ditz ist sîn êrstez werc. / er heizet Wirnt von Grâvenberc (Wi. Wg. 135–141).
12	11	*Mauritius von Craûn* (1210/1220?)	tiuschiu zunge diu ist arn: / swer dar inne wil tihten, / sal er die rede rihten, / sô muoz er wort spalten / und zwei zesamen valten (MvC 1777–1782).

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
13	12	Otto II. von Freising (gest. 1220): *Laubacher Barlaam*	Daz buoch hât hie ende genomen. / Als ich ez rehte hân vernomen / sô hân ich ez getihtet, / in tiuscher zungen gerihtet, / daz alte unde junge / sich gerihten ze der grôzen wunne / die got den sînen geben hât (Otto Barl. 16585–16591).
14	13	Heinrich von dem Türlin: *Diu Crône* (um 1220)	Iv wil der tihtær / Von chüng Artvs ein mær / Sagen ze bezzervnge, / Daz er in deutscher zvnge / Von franzois hat gerihtet, / Als er ez getihtet / Ze Chärlinge geschriben las (He. Cr. 217–223).
15	14	Konrad von Heimesfurt: *Unser vrouwen hinvart* (um 1225)	[...] wie si die tiutschen tihten / und ze solhem sinne rihten [...] (Ko. Hinv. 67 f.).
16	15	Otte: *Eraclius* (1190/1230?)	Ein gelerter man hiez Otte / Der dise rede tichte / Und hat ir uns berichte / Als ers an einem buoche las / Da es an welhischen gesriben was (Otte Eracl. B 40–44).
17	16	*Die gute Frau* (1230er?)	dô bat der margrâve mich / daz ich diu mære rihte / ze tiutschem getihte (Die gute Frau 12–14).
18	17	Lamprecht von Regensburg: *Sanct Franzisken Leben* (1239)	[...] daz sie gnædic wellen wesen / dem armen tihtære, / der daz selbe mære / von sant Francisken hât getihtet. / swâ ez niht sî berihtet / mit rîmen und mit worten / enmitten und an beiden orten (Lampr. FL 91–97).
19	18	Lamprecht von Regensburg: *Tochter Syon* (um 1250)	Vater sun heiliger geist, / wis mîner sinne volleist, / daz ich mit getihte / diz buoch sô orden und gerihte [...] (Lampr. TS 46–49).
20	19	Rudolf von Ems (1220–1250er): *Der guote Gêrhart*	der [Rudolf von Steinach] bat mich durch den willen sîn / ditz mær in tiutsch berihten, / in rehte rîme tihten (Rud. Gerh. 6828–6830).
21	20	Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*	Jôhannes hiez ein herre guot, / [...] der diz selbe mære vant / in kriecheschem getihte. / ze latîne erz rihte (Rud. Barl. 4,25–30).
22	–	Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*	ze trôste uns sündæren / wil ich diz mære tihten, / durch got in tiusche berihten (Rud. Barl. 5,14–16).
23	–	Rudolf von Ems: *Barlaam und Josaphat*	[...] ob ich ez solde tihten / und in tiusche berihten (Rud. Barl. 403,1 f.).

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
24	21	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	Ir [die personifizierte Aventiure] warent ovch bas vollekomen, / Hatte sich úwer an genomen / Here Flec der guote Cuonrat, / Do er Floren getat / und Blancheflurs berihte. / Ouch waere úwere getihte / Komen in besser schovwe / Mit dem von Linovwe (Rud. WvO 2219–2226).
25	–	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	Ovch heti úch der Strikære / Bas danne ich berihtet, / Wold er úch han getihtet (Rud. WvO 2230–2232).
26	–	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	„Da was ich [die personifizierte Aventiure] do bi den tagen / In waelsche verborgen unz nu / An dise selben zit das du / Mich begundost tihten." – / [Rudolf:] „Wan liset iuch doch rihten / Den wisen Tuorhaimare / […]" (Rud. WvO 2252–2257).
27	–	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	Das ich [Rudolf] durch in [den Gönner Konrad von Winterstetten] die sinne min / Årbaite und úch [die Aventiure] tihte / In rehter rime rihte (Rud. WvO 2322–2324).
28	–	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	Alle die getihte / Mit guoter sinne pflihte / Erkennent und tihtent, / Lerent und rihtent […] (Rud. WvO 5595–5598).
29	–	Rudolf von Ems: *Willehalm von Orlens*	[…] ob er [Johannes von Ravensburg] den funde / Der si [die *maere*] getihten kunde, / Das sie von im berihtet / Und in thúsche wurdent getihtet (Rud. WvO 15613–15616).
30	22	Rudolf von Ems: *Alexander*	Lobelich guot getihte / daz vindet ie die rihte, / als ez diu sælde tihtet / und ez gelücke rihtet (Rud. Alex. 21–24).
31	–	Rudolf von Ems: *Alexander*	Lêô [Archipresbyter] begunde suochen / an kriecheschen buochen / etelîchiu mære, / diu wæren sô gewære / daz er niht tæte wider Gote / und wider sînem gebote, / ob er ir schrift berihte / und in latîne tihte (Rud. Alex. 12999–13006).
32	–	Rudolf von Ems: *Alexander*	Diz mære und ander wârheit / diu von Alexander seit / sô vil gewârhafter sage, / liebet mir von tage ze tage / diu mære und daz getihte / daz ich von im gerihte (Rud. Alex. 15629–15634).
33	–	Rudolf von Ems: *Alexander*	ze lanc ist an den mæren / disiu âventiure / ân guoter sinne stiure, / ze starc an dem getihte / wie man sî berihte, / ze swære […] (Rud. Alex. 15760–15765).

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
34	–	Rudolf von Ems: *Alexander*	ez hât ouch nâch den alten sitn / stumpflîche, niht wol besnitn / ein Lampreht getihtet, / von welsch in tiutsch berihtet (Rud. Alex. 15783–15786).
35	–	Rudolf von Ems: *Alexander*	ist abr iemen vür mich komn / und hât sich des an genomn / daz er diu mære tihte / nâch der histôrje rihte / als ich sî gelesen hân, / dem wil ich diu mære lân (Rud. Alex. 15813–15818).
36	23	Reinbot von Durne: *Der heilige Georg* (um 1250)	[...] Reinbot, / du solt ein buoch tihten, / in tiusche sprâche rihten (Re. Georg 20–22).
37	24	Ulrich von Türheim: *Rennewart* (um 1250?)	nu wil ich ez aber wagen / und lazen varn min bagen, / und aber mere tihten, / diz bůch an daz ende rihten (Ul. Rennew. 8867–8870).
38	–	Ulrich von Türheim: *Rennewart*	der nu so gefůge wære, / den liez ihz [das *maere* von Malfer] fůr mich tihten: / kůnde erz so berihten / daz erz mit worten sůzte baz, / daz wo̊lte ich lazen ane haz (Ul. Rennew. 11952–11957).
39	25	Konrad von Stoffeln: *Gauriel von Muntabel* (um 1250)	von Stoffel meister Kuonrât / hât daz buoch getihtet, / mit rîmen berihtet, / der was ein werder vrîer man, / ze Hispanje er daz buoch gewan (Ko. GvM 5666–5670).
40	26	Heinrich von Hesler: *Apokalypse* (1250/1260)[120]	Gnugen luten misgezimet, / Die wunder dar umme nimet, / Sint daz diz buch [die biblische *Apokalypse*] ist also swar, / Daz ich michz underwinden tar / In dutsch diz buch zu tichtene, / So starken sin zu richtene. (He. Apk. 755–760).
41	27	Der Pleier (1240–1270): *Meleranz*	Nunn hörennd ain frömdeß mär. / Das haut der Player / von wälschem gedichte<*t*>, / in tutschen sin gerichte<*t*> / mit rymen, alß er beste kan (Ple. Mel. 101–105).
42	–	Der Pleier: *Meleranz*	Nun höret, wie der brieff sprach: / Der was also gedicht, / mit rymen wol bericht (Ple. Mel. 3988–3990).
43	28	Der Pleier: *Garel von dem blühenden Tal*	Der daz puech hat getichtet, / Der ist noch unberichtet / Ganczer sinne [...] (Ple. Gar. 21295–21297).
44	29	Der Pleier: *Tandareis und Flordibel*	an einem buoche ich die [*âventiure* bzw. *rede*] vant / in wälhischem getihtet, / nû hân ich si berihtet / mit worten, sô ich beste kan (Ple. Tand. 4066–4069).

120 Datierung nach Mentzel-Reuters 2014, S. 43 f.

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
45	30	Konrad von Würzburg (gest. 1287): *Engelhard*	ich hân si [die *âventiure wilde*] von latîne / in rîme alsô gerihtet / und ûf den wân getihtet [...] (Ko. Engelh. 212–214).
46	–	Konrad von Würzburg: *Engelhard*	von Wirzeburc ich Kuonrât / hân ez [das *maere*] von latîne / ze tiuscher worte schîne / geleitet und gerihtet / und ûf den trôst getihtet [...] (Ko. Engelh. 6492–6495).
47	31	Konrad von Würzburg: *Heinrich von Kempten*	Hie sol diz mære ein ende geben / und dirre kurzen rede werc, / daz ich dur den von Tiersberc / in rîme hân gerihtet / unde in tiutsch getihtet / von latîne, als er mich bat (Ko. HvK 754–759).
48	32	Konrad von Würzburg: *Alexius*	von Basel zwêne bürger hânt / sô rehte liebe mir getân / daz ich von latîne hân / diz mære in tiusch gerihtet. / ez wart durch si getihtet / gern unde willeclichen doch (Ko. Alex. 1388–1393).
49	33	Konrad von Würzburg: *Silvester*	von Rœtenlein her Liutolt / der hât mit sînen gnâden / mich tumben Cuonrâden / von Wirzeburc dar ûf gewent / daz sich dar nâch mîn herze sent / daz ich diz buoch verrihte / und ez in tiusch getihte / bringe von latîne (Ko. Silv. 80–87).
50	34	Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur*	der selbe [Peter Schaler] diz gefüeget hât / daz ich in tiutsch getihte / diz buoch von wälsche rihte / und ez ze rîme leite (Ko. PuM 174–177).
51	35	Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*	VON WIRZEBURC ich CUONRÂT / von WELSCHE in TIUTSCH getihte / mit rîmen gerne rihte / daz alte buoch von TROIE (Ko. Troj. 266–269).
52	36	Heinrich von Freiberg: *Tristan* (ca. 1285–1295)	[...] und hân mich doch genumen an / zu volbringene diz mêr, / daz sô blüende hât unz her / mit schœner rede betichtet / und meisterlîch berichtet / mîn hêrre meister Gotfrit (He. Tr. 10–15).
53	–	Heinrich von Freiberg: *Tristan*	sint daz er [Gottfried] diz buoch verlie / und sîn nicht hât voltichtet / und tichtende berichtet / mit dem getichte sînen / dem reinen und dem fînen, / sô hân ich mich genumen an [...] (He. Tr. 40–45).
54	37	Heinrich von Neustadt: *Gottes Zukunft* (um 1300)	[...] Ein bůch, dez ich gedaht han / Uz latin zu dihten, / In dutsche rimen rihten (He. GZ 38–40).
55	38	Johannes von Frankenstein: *Der Kreuziger* (1300)	schephêr aller schephenunge / gerûche leiten mîne zunge / di rede und di sinne mîn, / daz ich von der marter dîn / eteswaz getichte / und zû dûtsche richte / als ich iz vinde zû latîn (Jo. Kreuziger 81–87).

Beleg-Nr.	Text-Nr.	Autor, Titel (Datierung)	Belegstelle
56	–	Johannes von Frankenstein: *Der Kreuziger*	[...] daz ich hân volbrâcht / ditz bûch, als ich het gedâcht / ordenlich zu tichten / und zû dûtsche richten (Jo. Kreuziger 11407–11410).
57	39	Hugo von Trimberg: *Der Renner* (1300/1313)	Doch wil ich ein büechelîn / Minen guoten friunden tihten / Und mit rîmen sô berihten, / Daz si dâ bî gedenken mîn (Hugo Ren. 15–18).
58	–	Hugo von Trimberg: *Der Renner*	Swaz aber ich nu leider tihte, / Swenne ich zehant daz niht verrihte / Sô hân ichs mêre denne halp verlorn (Hugo Ren. 9332–9334).
59	–	Hugo von Trimberg: *Der Renner*	[...] under des ich saz / Ob disem büechelîn und ez tihte / und wîten ez zesamen rihte (Hugo Ren. 18916–18918).
60	40	Johann von Würzburg: *Wilhelm von Österreich* (1314)	den [Brief] het sin [Wilhelms] trůtinne / geschriben und getihtet, / mit vlizze in rimen gerihtet (Jo. WvÖ 2986–2988).
61	–	Johann von Würzburg: *Wilhelm von Österreich*	Nu inne *und* Aventůre! / nu dar! gebt stůre / minen sinnen tummen / daz ich ab wegen krummen / wise hie die rihte / Ryalen mit getihte / uf lŏblich getæt! (Jo. WvÖ 4469–4475).
62	–	Johann von Würzburg: *Wilhelm von Österreich*	ach, Minne, kůnd ich tihten / so daz ich mŏht gerihten / den brief nach sinem werde (Jo. WvÖ 6689–6691).

Die Aspekte des Dichtens und regelrechten Einrichtens, die als Reimpaar in 62 Belegen aus 40 Texten äquivalent gesetzt sind,[121] belegen die Geltung des poetologischen Paradigmas der Artifizialität in der mittelhochdeutschen Erzähldichtung des 12. bis frühen 14. Jahrhunderts. Die Formel wird in ‚geistlichen' und ‚weltlichen', in historischen und fiktionalen, in kurzen und langen Texten genutzt. Bei den meisten Belegen geht es direkt um die regelgemäße poetische Einrichtung eines vorliegenden Stoffs in deutscher Sprache. Für die durch das Reimwort *rihten* bestimmte Regularität lassen sich zwei dominante Konzepte unterscheiden: Einerseits wird durch das Reimpaar die ‚Regel' vollzogen, die vorliegende, oft in einer anderen Sprache bereits bearbeitete Materia wiederzugeben oder zu transferieren; hierbei kommt meistens das Verb *berihten* zum Einsatz (siehe Belege Nr. 1, 2, 3, 6, 7, 16, 20, 22, 23, 24, 31, 34, 44). Das *berihten* fokussiert die regelrechte Wiedergabe der Materia. Andererseits – und häufiger – wird durch das

121 Nicht als Reimpaar, sondern in kreuzgereimten Strophen weiter auseinanderliegend begegnet *rihten* / *tihten* z.B. im *Lohengrin* (Loh. 4,3/6) und in Heinzelins *Von den zwein Sanct Johansen* (Heinz. Joh. 9, 2/6).

Reimpaar die regelgemäße Bearbeitung einer Materia betont (siehe Belege Nr. 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 25, 26, 28, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 41, 46, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62). Zweimal wird die Regularität der Einrichtung der Materia durch das Adverb *meisterlîche* besonders hervorgehoben (siehe Belege Nr. 9 und 52). Für die poetisch regelgemäße Einrichtung kann noch ein Sonderfall benannt werden: die poetische Einrichtung der Materia durch (deutsche) Reime, die, wie gesagt, das Prinzip der Regularität in besonders eindrücklicher Weise vollziehen (siehe Belege Nr. 4, 5, 11, 18, [20,] 27, 39, 42, 45, 47, 50, 51, 54, 57, 60). In zwei Fällen wird das Reimpaar für die poetische Gestaltung der Materia nach einem spezifischen Muster, also gemäß einer Imitatio-Regel, verwendet (siehe Belege Nr. 8, 35). Seine vielleicht beste Bestätigung findet das Paradigma der poetischen Artifizialität in der spielerischen Negation Rudolfs von Ems, der das anti-artifizielle Zufallsprinzip der Fortuna ‚dichten' und ‚richten' lässt (siehe Beleg Nr. 30). Wenn *sælde tihtet* und das *gelücke rihtet* (Rud. Alex 23 f.), wird Regularität als Grundprinzip der artifiziellen Materia-Bearbeitung zwar momenthaft ausgesetzt, grundsätzlich aber – zumal vor dem Hintergrund der sechzig übrigen Belege – nur umso stärker betont. Die antithetische Ausnahme bestätigt die Regel.

Dass die mittelhochdeutschen Dichter ihre poetische Kunst der Materia-Bearbeitung nicht für einen Selbstzweck halten, sondern vielfach für übergeordnete Zwecke funktionalisieren, hat Boesch bereits 1936 in einer der frühesten Studien zur Poetologie mittelhochdeutscher Dichtung herausgearbeitet:[122]

> An keiner Stelle im Mittelalter erscheint uns die Kunst ohne Absichten und Zwecke außerkünstlerischer Art: sie ist nicht selbstherrlich eine Welt für sich, sondern aufs engste mit den sittlichen Anschauungen und Forderungen der Zeit verknüpft. An dem ihr zugewiesenen Platz und mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln hilft sie dem Menschen auf dem Wege zur höchsten Tugend, der innigsten Verschmelzung höfisch-christlicher Lebensführung. Auch da, wo sie ergötzen und unterhalten will, tut sie es nicht um der selbstgenügsamen Freude am Stoff oder am Spiel der Phantasie willen; höfisches Dichten ist nie freies Schaffen, es erhält seine Aufgabe grundsätzlich von außen, ist ein ‚ästhetisch-unterhaltsames, lehrhaft-nützliches Wirken im Dienst der Gesellschaft'.[123]

Obwohl die Forschung heute vieles, was Boesch eindeutig und unproblematisch erschien, differenzierter sieht, obwohl auch – und nicht selten vorrangig – die Ambivalenzen, Brüche und Widersprüche des Normativen beschrieben worden sind, ist an der Grundthese, dass die volkssprachige Dichtkunst des Mittelalters „nie freies Schaffen", sondern regelmäßig „aufs engste mit den sittlichen Anschauungen und Forderungen der Zeit verknüpft" ist, nicht zu rütteln.[124]

122 Vgl. Boesch 1936, S. 27–72 („Zweck der Kunst und Absicht des Dichters").
123 Boesch 1936, S. 27.
124 Vgl. etwa Lähnemann / Linden 2009; Brüggen et al. 2012; Lähnemann / McLelland / Miedema 2017; Kössinger / Wittig 2019.

Eine entsprechende Funktionalisierung der poetisch-regelgemäßen Materia-Bearbeitungskunst explizieren auch einige der zitierten Belege für das Reimpaar *tihten* / *rihten* (siehe Belege Nr. 13, 14, 22, 31, 46). Aber die Funktionalisierung der Dichtung für Tugenddiskurse, Normativität und Didaxe soll hier nicht weiterverfolgt werden. Mir geht es um die Funktionalisierung der Artifizialität für Praktiken der originellen Imitatio und des Agons. Als Ausgangspunkt dient die Verknüpfung der Materia-Bearbeitung mit dem Anspruch der Originalität. Auf diese Originalität der Materia-Bearbeitung bezieht sich die Semantik des ‚Erneuerns' (*niuwen, erniuwen*), die sich in poetologischen Passagen öfter findet.[125] Wichtig ist, dass es beim *erniuwen* nicht nur um eine Erneuerung der Form auf der Ebene des Artificium geht, wie die Forschung gegen Worstbrock herausgestellt hat.[126] Das *erniuwen* zielt vielmehr zentral auf eine *im Vergleich mit früheren Gestaltungen* innovative Stoffgestaltung sowie auf eine formale Erneuerung, die ihren Grund und ihre Funktion im Agon und Wettstreit mit anderen Dichtern hat. Dafür kann es zweckdienlich sein, die Prätexte, die man originell wiederdichten möchte, nicht zu nennen oder bewusst zu verschleiern (Wo. Pz. 4,9); denn das ‚Totschweigen' ist eine äußerst wirkungsvolle Strategie, den Vorgänger zu übertrumpfen.

So sagt der Stricker über den Rolandsstoff, den er in *Karl der Große* wiederdichtet:

Diz ist ein altez mære. 115
nů hat ez der *Strick*ære
geniwet durch der werden gunst,
di noch minnent hǒfesliche chunst.
den sol hie mit gedienet sin.
ez ist ein rat des hercen min, 120
daz ich nach ir gůnste
in dirre selben chůnste
unze an min ende schine.
(Str. Karl 115–123)

Dies ist eine alte Materia. Jetzt hat sie der Stricker erneuert, und zwar um des Wohlwollens der Ehrenhaften willen, die höfische Kunst noch zu schätzen wissen: Ihnen sei hiermit gedient. Es ist ein Ratchlag meines Herzens, damit ich wegen ihres gegenwärtigen Wohlwollens in dieser (höfischen) Kunst bis an mein Lebensende erstrahle.

Die Forschung versteht diese Konzeption poetischer Originalität qua Agon bisher primär als Sachaussage über verschiedene poetische Tatsachen. Doch mit der Abwehr eines möglichen Fiktivitätsverdachts hat sie allenfalls am Rande zu tun.[127] Auch das Bestreben,

125 Siehe für *erniuwen* He. Cr. 12611; Ko. Engelh. 154; Ko. Troj. 274; für *niuwen* He. Cr. 13022; Str. Karl 117; Wo. Pz. 4,9; Jo. WvÖ 4479.

126 Vgl. z.B. Kellner 2006; Haug 2008, S. 77 f.; Hasebrink 2009; Kellner 2009a; A. Wolf 2010.

127 So Schmitt 2005b, S. 7.

„den alten Text den veränderten Ansprüchen und Interessen des höfischen Publikums anzupassen“,[128] trifft nicht die Hauptsache. Ebenso wenig kann die auf das Wahrheit gewährende Modell göttlicher Inspiration (Str. Karl 8091–8110) gestützte Deutung, der Stricker habe das frühere *Rolandslied*, das er für seine Wiederdichtung geplündert hat, deshalb nicht genannt, „weil die entscheidende Legitimation nicht an eine konkrete Schrifttradition gebunden ist, sondern an den Ausweis der Heiligkeit durch das ‚Hineinragen‘ der Transzendenz“,[129] überzeugen. Denn noch die Inspiration als Quelle der eigenen Wahrheit stellt nur mehr eine Funktion der häufig unterschätzten Ambition des Strickers dar.[130] Der Stricker erzählt, so steht es deutlich in der zitierten Passage, um unter den angesehenen Leuten am Hofe (den *werden*) Anerkennung für sein Dichten zu finden, das ausdrücklich eine *hŏfesliche chunst* sein will – eine *ars*, die als höfische in der kurialen Praxis beheimatet ist. In der kurialen Praxis wird soziale Anerkennung (Ehre, hier *gunst*) für Dienst (siehe *gedienet*) und Kompetenz (*chunst*) vergeben. Der Stricker steht also am Hof im Wettstreit mit anderen Hofmitgliedern um soziale Anerkennung; er will geschätzt werden, um, so kann man vermuten, seinen Rang in der Hofgesellschaft zu verbessern. Diesen ambitionierten ‚Kampf um Anerkennung‘ trägt er mit seiner ‚höfischen Kunst‘ aus. Die Anerkennung, der ‚Glanz‘ (siehe *schine*), soll bis an sein Lebensende erhalten bleiben (*unze an min ende*). Wi(e)derdichten hat also einen konkreten sozialen Grund und Zweck: Es entspringt und dient der Stricker’schen Ambition im Wettkampf um Ehre. Diese Ambition – nicht etwa der Stoff des Heiligen oder dessen Wahrheit – ist seine Herzensangelegenheit (*ez ist ein rat des hercen min*). Das *alte mære* zu *niuwen* ist Mittel zum Zweck, die Originalität bei der Bearbeitung von entscheidender Bedeutung für den Erfolg des Anliegens. Deshalb wird der Pfaffe Konrad, der früher einmal in seinem *Rolandslied* das *mære* bearbeitet hat, nicht genannt, sondern nur die

128 So Bumke 2005, S. 35 Anm. 102.

129 So Hasebrink 2009, S. 211.

130 Die Passage Str. Karl 8091–8110 erläutert, wie die Ereignisse um Roland überhaupt wahrheitsgemäß bekannt werden konnten, obwohl alle Beteiligten getötet wurden (Str. Karl 8094–8096: *swaz si begangen haten, / daz enmohten sie selbe niht gesagen, / si wurden allensamt erslagen*). Die Lösung, die der Stricker für dieses historiographische Problem findet, besteht in der Inspiration von *Sande Gilie* (Str. Karl 8097), d. i. des heiligen Ägidius, dem ein Engel Gottes das Geschehene berichtet, woraufhin der Heilige die Wahrheit aufschreibt und an Karl vermittelt: *sus ist daz bůch unz her beliben / ungevelschet sine zit* (Str. Karl 8106 f.); vgl. dazu Strohschneider 2014, S. 292 f. Die Inspiration durch Gott ist allerdings für den Stricker nur mehr ein Kunstgriff, ein *list*, den er selbst im Prolog vorführt, wenn er die Überforderung durch den zu schweren Stoff ‚konspirativ‘ mit einem biblischen Topos (Nm 22,27–30) löst: *Disiu grozziu rede wære / mir tumben man ze swære. / nů besten ich* si *durh den list, / wan got so genædech ist, / daz ich mich helfe versihe; / er hilfet doch einem vihe. / daz schein an einer eselin, / da si wol tot mohte sin, / sît si got des ůber trůch, / daz si Balaam niht erslůch* (Str. Karl 87–96). Zur ‚Konspiration‘ im Kontext des Wi(e)derdichtens siehe Macr. sat., praef. 10: *tale hoc praesens opus volo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatium exempla, sed in unum conspirata.* Vgl. Kelly 1999, S. 55–78, hier S. 63.

Materia; deshalb nennt der Stricker seinen eigenen Namen an dieser Stelle: Damit die Anerkennung im Kontext höfischer Praxis, der Zweck des *niuwens*, auch nach Jahren noch ihm zufällt und nicht dem ‚totgeschwiegenen' Vorgänger.

3.3.3 Die Materia gewichten. Qual der Wahl und originelle Inventio

Ein weiteres einflussreiches Poetologem der horazischen Poetik ist die Forderung, bei der Herkules-Aufgabe der Inventio eine Materia zu wählen, der die eigenen Kräfte gewachsen sind. In den Poetologien der deutschen Erzähldichtungen wird dies öfter auf Teilaspekte der Materia bezogen, deren mittelhochdeutsches Äquivalent *maere* sich passenderweise auf *swaere*, ihre typische ‚Gewichtsangabe', reimt.[131] So behauptet Hartmann von Aue in der berühmten Descriptio des Sattels von Enites (zweitem) Pferd, ‚regulär' (*rehte*) von dem Sattel zu berichten und davon, wie er hergestellt worden ist, wäre ihm, *einem alsô tumben knehte*, ‚zu schwer', *ze swaere* (Ha. Er. 7476–7480). Nur vordergründig allerdings gibt Hartmann damit zu, dass die Materia für seine Schultern wirklich zu schwer wäre. Vielmehr wählt er einen ingeniösen Ausweg für die Problematik der übergewichtigen Materia: Zu schwer ist ihm nur, *rehte*, also im Einklang mit den Regeln der Artifizialität, zu deskribieren. Seine deskriptive Praxis lässt die Grenzen der Kunst zurück und weist ihn als originellen Wiederdichter aus, der dem Stoff trotz dessen hohen Gewichts zu neuer Geltung verhilft – wie es dem Stoff angemessen (*rehte*) ist.

Der Stricker bezieht, wiederum im Prolog zum *Karl*, die Behauptung, dem Stoff nicht gewachsen zu sein, auf die ganze Geschichte. Wie Hartmann findet er eine Lösung dafür, dass die *grozziu rede* über Karl den Großen ihm, dem *tumben man*, *ze swære* wäre (Str. Karl 87 f.), eine Lösung, die der Regel widerspricht, und zwar den *list* der ‚Konspiration' mit Gott, der zur nötigen Inspiration überredet wird. Der *list* der Inspiration erlaubt es dem Stricker, eine zu schwere Materia trotz des horazischen Vorbehalts wiederzudichten – und mithin zugleich wider Horaz und wider ihren ersten deutschen Bearbeiter zu dichten. Der *list* selbst ist schließlich praktizierte Imitatio (mit Horaz); denn schon Vergil hat die Museninvokation, wie Servius erklärt, kalkulierend im Hinblick auf die Erfordernisse des Stoffs eingesetzt. Keinesfalls müsse nämlich in allen Dichtungen eine Gottheit angerufen werden, sondern nur in solchen, in denen, wie es in ausdrücklichem Bezug auf Horaz (Hor. ars 191 f.) heißt, etwas erzählt werden soll, das über die menschlichen (Wissens-)Möglichkeiten hinausgeht. Vergil habe deshalb zu Recht die Muse angerufen, weil er als Mensch über den im Proömium der *Aeneis* genannten Zorn

131 Siehe etwa Ul. Rennew. 16771–16773: *daz werdent wildiu mære / und zu sprechen also swære / daz ich da gein angest pflige*; RvB 25042–25055: *wie er geholet und begraben / von dem lande würde, / daz wær ein grôziu bürde / ze sagende der zungen mîn. / dâ von wil ich lâzen sîn / ze sagende diz mære. / mir würde gar ze swære / der anevanc und ouch daz trum, / wie sîn epitaffium / wart in des sarkes stein ergraben / und wie kostelîch erhaben / wær sîns lîbes bilde / ob im mit koste wilde / von golde und gesteine* / [...].

Iunos (Verg. Aen. 1,4), den ‚Zorn einer Gottheit' (*iram numinis*), nichts wissen konnte.[132] Der Stricker scheint diesen *list* nicht nur von Vergil zu übernehmen, sondern (indirekt) auch von Horaz, der ihn laut Servius in der *Ars poetica* vorgeschrieben hat, und imitiert insofern Horaz auf originelle und sehr subtile Weise, um das horazische Gebot, eine angemessen schwere Materia zu wählen, außer Kraft zu setzen.

Im Unterschied zu den bisherigen Beispielen poetischer Praxis, bei denen die artifizielle Regularität der Materia-Wahl überlistet werden konnte, sucht Wirnt von Grafenberg keine Lösung dafür, dass ihm, wie er am Ende des *Wigalois* zugibt, die anzuschließende *aventiure* von Lifort Gawanides, dem Sohn seines Helden, zu schwer ist:

vrouwe Lârîe von im gebar
und von gotes stiure
einen sun, des âventiure
mir ze wilde wære,
ze krump und ze swære, 11630
von sô wunderlîcher [ge]schiht
daz ichz mit mînem getiht
nimmer triuwe errecken.
er muoz die sinne endecken
swer si ze rehte tihten wil; 11635
daz mære ist hôher sinne ein zil.
(Wi. Wg. 11626–11636)

Die Dame Larie gebar Wigalois mithilfe göttlicher Lenkung einen Sohn, dessen Geschichte mir zu verwildert wäre, zu krumm und zu schwer, von derart wundersamer Ereignisschichtung, dass ich sie mit meiner Dichtkunst nicht mehr zu erlangen wage. Wer sie regelgemäß wiederdichten will, muss die Bedeutungen enthüllen. Der Stoff ist ein Ziel hoher Bedeutungen.

Wie die Hauptfigur, Wigalois, seinem Schicksal gibt sich Wirnt dem Folge-Stoff geschlagen. Deutlich beobachten lässt sich die Trennung zwischen Materia (*âventiure*, *maere*) und poetischer Gestaltung (*getiht*), den beiden Seiten der ‚Waage' der Inventio. Galfrids Lösung, den Stoff mit Worten zu ‚kompensieren', kann Wirnt nicht anwenden, weil die Bedeutungen in der Materia verborgen sind (siehe *endecken*). Seine Kunst und vor allem sein Mut reicht nicht aus, um die ‚innere' Transformation der Materia in Angriff zu nehmen. Deshalb kommt auch Hartmanns originelle Lösung, der Anforderung, die Materia *ze rehte* zu *tihten*, durch Überschreitung der artifiziellen Regularität auszuweichen, nicht in Frage – Wirnt gibt sich dem zu hohen Gewicht des Stoffs von vornherein geschlagen. Entsprechend bietet er die Materia anderen potenziellen Wiederdichtern an:

132 Serv. Aen. 1,8, Bd. 1, S. 14,8–12: *sane observandum est, ut non in omnibus carminibus numen aliquod invocetur, nisi cum aliquid ultra humanam possibilitatem requirimus. hinc in arte poetica Horatius* *nec deus intersit nisi dignus vindice nodus inciderit* [Hor. ars 191 f.]. *bene ergo invocat Vergilius, non enim poterat per se iram numinis nosse.*

diese âventiure nem sich an
ein sô künstiger man
der wildiu wort künne zamen. 11655
vremdiu mære und vremde namen
hât diu âventiure.
ich gibim daz ze stiure
swer si gerne tihten wil,
daz ich in wîse ûf ir zil 11660
dâ si geschriben hât ein man
der ir im wol ze tihten gan,
von der wälsche in diutsche zungen.
mich hât von ir gedrungen
mîn krankiu kunst und mîn sin; 11665
von ir ich sus gescheiden bin.
(Wi. Wg. 11653–11666)

Dieser Geschichte nehme sich ein derart kunstfertiger Mann an, der wilde Wörter zähmen kann. Fremde Stoffe und unvertraute Namen liegen in der Geschichte. Ich unterstütze den, der sie gern wiederdichten möchte, dadurch, dass ich ihn auf ihren Standort hinweise, wo sie ein Mann geschrieben hat, der sie ihm wohl zum Wiederdichten aus dem Französischen ins Deutsche überlässt. Mich haben meine schwache Kunst und mein schwacher Verstand von ihr weggedrängt. Also habe ich mich von ihr gelöst.

Detailliert gibt Wirnt darüber Auskunft, was den potenziellen Wiederdichter der Lifort Gawanides-Materia erwartet: ‚ungezähmte Worte', ‚fremde Stoffe' und ‚unbekannte Namen'. Diese bereits auf Französisch gestaltete Materia erfordert eine weit fortgeschrittene Kunstfertigkeit (*kunst*), über die Wirnt nicht verfügt. Die buchstäblich topische (d.i. auf die Inventio bezogene) Bescheidenheitsbehauptung legt offen, dass die Materia als Herrin und Herrscherin den Wiederdichter regiert. Wirnt will sich nicht selbst als Dichter profilieren, sondern die Materia perfektioniert, *rehte* wiedergedichtet wissen; deshalb erstellt er ein detailliertes Anforderungsprofil für einen geeigneten Wiederdichter. Das *rehte tihten* ist wichtiger als der eigene Ehrgewinn. Zuletzt qualifiziert Wirnt implizit immerhin seine eigene bisherige Dichtung. Denn wenn ihm am Ende seiner Wigalois-Dichtung die Lifort Gawanides-Materia zu schwer erscheint, hat er die Wigalois-Materia offensichtlich zu tragen vermocht. Dass sich die Disposition seines *Wigalois* deshalb durch – originelle – *virtus* und *Venus* (Hor. ars 42) auszeichnet, ergibt sich als implizite Selbstaussage aus der Übereinstimmung mit der horazischen Vorschrift für eine ‚tragfähige' Inventio. Vor diesem Hintergrund kann zuletzt das Angebot, einem nachfolgenden Wiederdichter den Weg zur Lifort Gawanides-Materia zu weisen, noch einmal anders gedeutet werden: als Wirnts Versuch, eine mit dem eigenen Namen verbundene, durch exklusiven Materia-Zugang ausgezeichnete, genealogisch auf den Stammvater Gawein zurückgehende Roman-Ahnenreihe zu begründen, deren Stammbaum sich unabhängig von Chrétiens und Hartmanns Artusromanen verbreiten würde.

3.3.4 Ordo-Originalität. Der *ordo artificialis* und die Aneignung des Stoffs

Die von der *Ars poetica* (Hor. ars 42–45) ausgehende, in den Kommentaren entwickelte Konzeption des *ordo naturalis* ($E_1 = G_1$, $E_2 = G_2$ usw.) und *ordo artificialis* (z. B. $E_1 = G_3$, $E_2 = G_2$ usw.) beschreibt, wie sich herausgestellt hat (siehe Kap. 2.2.2), keineswegs eine technische Spielerei ohne weitergehenden Aussagewert, sondern eine Strategie zur Aneignung der Materia beim Wi(e)derdichten. Galfrid hat diese Strategie weiterhin auf den Gewinn von Ehre im Kontext höfischer Praxis hin dimensioniert (siehe Kap. 2.5.3). Wenn sich zeigen ließe, dass auch mittelhochdeutsche Wiederdichter den *ordo artificialis* verwenden, könnten die entsprechenden Vorkommen als Versuche interpretiert werden, sich eine im Besitz eines Vorgängers befindliche Materia qua Ordo-Änderung anzueignen. Indes hat man behauptet: „Die volkssprachliche Epik des Mittelalters folgt nahezu ausnahmslos dem Ordo naturalis.“[133] Diese apodiktische Aussage scheint sich bei einem ersten Blick auf die mittelalterlichen Eneasromane, die den prononcierten *ordo artificialis* der *Aeneis* nicht übernehmen, zu bestätigen.

Vergils *Aeneis* dient der Poetik, angefangen bei Servius, als Musterbeispiel für den *ordo artificialis*: Hinsichtlich der Reihenfolge der Ereignisse wird zuerst Troja zerstört, dann ist Eneas auf Irrfahrt und drittens wird er von Dido empfangen. Bliebe man beim Erzählen bei dieser Reihenfolge, würde man im *ordo naturalis* erzählen. Doch Vergil hat, den *ordo artificialis* als Inbegriff der *ars poetica* vollziehend, die Reihenfolge der Ereignisse vertauscht, in der Mitte angefangen und also zuerst die Irrfahrt des Eneas, dann den Empfang durch Dido und drittens die Zerstörung Trojas erzählt.[134] Doch wenn man davon ausgehend die volkssprachigen Bearbeitungen der in Vergils Besitz befindlichen Eneas-Materia, den altfranzösischen *Roman d'Eneas* und Heinrichs von Veldeke *Eneas*, mit der Kategorie des *ordo artificialis* untersucht, findet man zwar wie bei Vergil den nachträglichen Bericht der früheren Zerstörung Trojas und der Irrfahrt bei Dido (RdE 849–1196; He. En. 910–1230), was zweifellos eine ‚künstliche Erzählordnung' im Sinn der Poetik etabliert, weil beide Ereignisse chronologisch vor der Ankunft bei Dido zu situieren sind.[135] Jedoch ist von beiden Ereignissen bereits erzählt worden (RdE 1–262; He. En. 1–212), bevor Eneas in Karthago bei Dido ankommt (RdE 263 ff.; He. En. 213 ff.). Deshalb wird man mit Fromm festhalten müssen: „Weder der ‚Roman d'Eneas' noch Veldeke eröffnen das Epos mit der Seesturm-Szene wie Vergil. Beide lassen es mit einem Erzähler-Bericht über Trojas Zerstörung und die Flucht des Eneas aus der brennenden Stadt beginnen. Das heißt, daß die Leerstelle, die durch die Inversion, die Rückschau in Didos Palast, entstanden ist, getreu dem *ordo naturalis* gefüllt wird.“[136] Die mittelalterlichen Eneasromane sind demnach insgesamt sowohl im *ordo artificialis* als auch im *ordo*

133 Knapp 2000, S. 768.
134 Serv. Aen., accessus, Bd. 1, S. 4,16–5,2.
135 Vgl. Fromm 1996, S. 39; Opitz 1998, S. 99 und 102.
136 Fromm 1996, S. 29.

naturalis disponiert; beide Erzählordnungen werden miteinander „kombiniert".[137] Dabei wird indes der *in medias res*-Beginn der *Aeneis* zugunsten eines *ab ovo*-Anfangens abgewickelt.

Die dispositionelle Integration des *ordo naturalis* in den *ordo artificialis* zum *ordo communis* wirft die Frage nach dem Zweck dieser permutativen Operation auf. Mit Fromm und Opitz lässt sich argumentieren, dass die Einfügung der Ereignisse ‚Zerstörung Trojas' und ‚Irrfahrt des Eneas' gemäß *ordo naturalis* vor der Dido-Episode in den mittelalterlichen Eneasromanen, die überdies planvoll auf den nachträglichen Bericht von Eneas abgestimmt ist,[138] Vergils *ordo artificialis* anfangs außer Kraft setzt, um eine Neuperspektivierung der Vorlage anzuzeigen.[139] Ist der *ordo naturalis* schon in der Antike mit der Geschichtsschreibung assoziiert,[140] könnte seine Einfügung also auf eine absichtsvolle ‚Historisierung' der mit *res fictae* durchmischten Eneas-Erzählung in der *Aeneis* hindeuten, könnten die mittelalterlichen Eneasromane auf eine historiographische Korrektur oder gar – wie der *ordo naturalis-poeta et historicus* Lukan[141] – auf eine Überbietung Vergils zielen.[142] Grundsätzlich entscheidend für eine Aneignung der Materia wäre demnach nicht mehr, dass der *ordo artificialis* verwendet, sondern dass der *ordo* des Vorgängers geändert (und dabei womöglich die eigene *ars* unter dem *ordo naturalis* verbogen?) wird.[143]

137 Hamm 2014, S. 95. Diese Kombination scheint dem *ordo communis*, den Bernhard von Utrecht als Begriff eingeführt hat (siehe Kap. 2.2.2), zu entsprechen. Vgl. aber auch Schmitz 2007, S. 307, für das Beispiel der *Flores rhetorici* Alberichs von Montecassino, die den „artifizialen Beginn einer *historia*" vorschlagen.

138 Vgl. Fromm 1996, S. 35–39.

139 Vgl. Fromm 1996, bes. S. 33 f.; Opitz 1998, S. 93–111, bes. S. 109.

140 Siehe Plin. epist. 1,1,1: *collegi non servato temporis ordine (neque enim historiam componebam), sed ut quaeque in manus venerat.* Macr. sat. 5,2,8–10: *nec illud cum magna cura relaturus sum, licet ut aestimo non omnibus observatum, quod cum primo versu promisisset producturum se de Troiae litoribus Aenean* [...] [zitiert Verg. Aen. 1,1–3]*, ubi ad ianuam narrandi venit, Aeneae classem non de Troia, sed de Sicilia producit:* [...] [zitiert Verg. Aen. 1,34–35], *quod totum Homericis filis texuit.* [9] *ille enim vitans in poemate historicorum similitudinem, quibus lex est incipere ab initio rerum et continuam narrationem ad finem usque perducere, ipse poetica disciplina a rerum medio coepit et ad initium post reversus est.*

141 Vgl. von Moos 1976, zum *ordo naturalis* bei Lukan S. 94–96.

142 Vgl. dazu grundsätzlich Schmitz 2007, S. 293.

143 Tatsächlich schreibt später Galfrid von Vinsauf genau dies vor, wenn er im *Documentum* expliziert, was es bedeutet, eine im Gemeinbesitz befindliche Materia tatsächlich, wie von Horaz gefordert (Hor. ars 128: *difficile est proprie communia dicere*), *proprie*, auf eigenständig-originelle Weise wiederzudichten. Man müsse nämlich die Originalitätsbedingungen einhalten, darunter die zweite (Hor. ars 133 f.: *nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres*), was grundsätzlich bedeute, beim Ausdrücken der Materia mit Worten nicht den ‚Spuren' der Vorgänger genau zu folgen, sondern zu variieren, wozu unter anderem gehöre, das, was bei den Vorgängern früher erzählt worden ist, später zu erzählen – ‚und umgekehrt'. Siehe Galfr. doc. 2,134: *Secundus modus est ne sequamur vestigia verborum, et hoc est intelligendum quantum ad corpus materiae; quia, si ceteri qui tractant materiam communem prius hanc partem materiae verbis exprimunt, postmodum illam, tertio tertiam, et sic deinceps,*

Für eine derartige Deutung spricht außerdem, dass durch die Verdopplung des Erzählens von der Zerstörung Trojas und der Irrfahrt des Eneas innerhalb der mittelalterlichen Eneasromane (vor allem bei Dido) Situationen des Wiedererzählens inszeniert werden, wobei, wie Fromm beobachtet hat, „Wiederholungen vermieden und sensibel Kontraste zwischen der Erzähler- und der Figurenebene aufgebaut wurden".[144] Versteht man dieses textinterne Wiedererzählen nicht nur als inhaltliche Wiederholung,[145] sondern als poetologisch signifikante, auf die wiederdichtende Reformierung der Materia aufmerksam machende Doppelstruktur (wie sie sich z.B. auch beim Ausbau der Lavinia-Episode beobachten lässt),[146] kann von einer metapoetischen Einübung in das für die Eneasromane insgesamt konstitutive Wiedererzählen gesprochen werden. Die extradiegetische Erzählung und die intradiegetischen Erzählungen der Figuren, besonders des Eneas, treten dabei in Konkurrenz miteinander, weil beide, wie von Horaz gefordert (Hor. ars 45), auswählend und Schwerpunkte setzend dieselbe Materia in je eigener Weise bearbeiten. Eneas agiert dabei jeweils, wie Fromm gezeigt hat, als Historiograph, der die Wahrheit dessen, was er erzählt, dadurch bezeugen kann, dass er selbst Augenzeuge des Geschehens gewesen ist (RdE 857f.: *Ja verite vos en dirai, / car jo i fui, sel vi et sai*; He. En. 913–918: *ich bin sîn, frouwe, vil gereit, / daz ich û sage die wârheit, / wande ich si wol gesagen kan, / sô daz ûch des nieman / baz berihten enmach, / wande ichz hôrde unde sach*); Augenzeugenschaft zeichnet nach Isidor die *historia* aus.[147] Die mittelalterlichen Eneasromane reflektieren sich somit als Wiederdichtungen der Eneas-Materia, die sich diese Materia anzueignen versuchen, indem sie in ihrer Bearbeitung den *ordo naturalis* und mithin eine Erzählordnung verwenden, die als ‚Erwiderung' im Gegensatz zum *ordo artificialis* der *Aeneis*, der Fassung des bisherigen Eigentümers Vergil, steht.

Schließlich haben die mittelalterlichen Eneasromane den Aspekt metapoetischen Wiedererzählens dadurch noch verstärkt, dass sie einen weiteren Bericht der Zerstörung Trojas und der Irrfahrt des Eneas zwischen extradiegetischer Erzählung und der intradiegetischen Erzählung des Eneas eingefügt haben. Nach der Landung an der Küste Libyens sendet Eneas Boten aus, die bei der Ankunft in Karthago Dido gerafft

nos non debemus haec vestigia verborm sequi, ut illam partem materiae quam praemittunt praemittamus, et sic deinceps, sed universitatem materiae speculantes ibi dicamus aliquid ubi dixerunt nihil, et ubi dixerunt aliquid, nos nihil; quod etiam prius, nos posterius, et e converso; et sic communia proprie dicemus.

144 Fromm 1996, S. 39.

145 So Opitz 1998, S. 102 Anm. 233, zum Botenbericht des Ylionix, der „inhaltlich [...] nur Wiederholungen" biete.

146 Es lässt sich hier also das von Jakobson als Projizieren des „Prinzip[s] der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination" (Jakobson 1979, S. 94) bestimmte Wirken der poetischen Funktion der Sprache beobachten.

147 Vgl. Fromm 1996, S. 34. Siehe Isid. etym. 1,41,1: *Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praterito facta sunt, dinoscuntur. Dicta autem Graece historia ἀπὸ τοῦ ἱστορεῖν, id est a videre vel cognoscere. Apud veteres enim nemo conscribebat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent vidisset.*

von der Zerstörung Trojas und ihrer anschließenden Irrfahrt erzählen (RdE 564–598; He. En. 466–516).[148] Veldeke hat die Parallelität dieses Berichts mit dem extradiegetischen Erzählerbericht am Anfang des Textes insofern hervorgehoben, als er den Boten, der den Materia-Namen *Ylionix* (RdE 561: *Ilioneus*; Verg. Aen. 521: *Ilioneus*) trägt, den ersten Vers des extradiegetischen Erzählerberichts, der zugleich die Traditionalität der Materia expliziert, *Ir habet wol vernomen daz* (He. En. 1), wiederholen lässt: *Ylîonix sprach die rede, / dar umbe si ûz wâren komen. / ,frowe, ir habet wol vernomen* / [...] (He. En. 464–466). Auch der erste Satz der Wiedererzählung des Eneas (He. En. 910: *her sprach ,ir habet begunnen* [...]) kann aufgrund der übereinstimmenden Struktur (*ir habet*) als Anspielung auf den bereits von Ylionix wiederholten Anfangsvers des *Eneas* (*Ir habet wol vernomen daz*) gelesen werden. Wenn die gleichen Ereignisse allerdings drei Mal erzählt werden – einmal in extradiegetischer Erzählerrede am Textbeginn, einmal im Botenbericht und einmal in der Erzählung des Eneas – und wenn der Erzähldiskurs dabei außerdem drei Mal auf ähnliche Weise einsetzt, lässt sich auch für die scheinbare Restitution der Ereignisfolge am Anfang schwerlich noch von einem *ordo naturalis* sprechen. Vielmehr entwickeln die mittelalterlichen Eneasromane einen komplexen *ordo communis*, bei dem sich selbst die scheinbar ‚natürlich' in der Geschehensfolge aufeinander folgenden Erzähleinheiten steigernd-überbietend aufeinander beziehen. Das erzählinterne steigernd-überbietende Wiedererzählen kann, so meine These, als Vollzug und Reflexion der Aneignung der in Vergils Besitz befindlichen Eneas-Materia durch die mittelalterlichen Eneasromane gedeutet werden. Die Funktionalität der Inversion und Reversion des invertierten *ordo* versuche ich mit dem Begriff der Ordo-Originalität zu erfassen.

Dieses Ergebnis regt dazu an, noch einmal genauer zu klären, was überhaupt gemeint ist, wenn vom *ordo artificialis* gesprochen wird. Das Musterbeispiel der Poetik, Vergils *Aeneis*, lässt an die Permutation größerer Geschehenskomplexe (Zerstörung Trojas, Irrfahrt des Eneas, Empfang durch Dido) denken. Aber diese Permutationen müssen nicht schon am Anfang des Textes beginnen; *ordo artificialis* heißt nicht, dass man zwangsläufig – makrostrukturell – *in medias res* beginnt. Fromm, der in seiner Studie zum *ordo narrandi* der mittelalterlichen Eneasromane deren verwickelte Permutationen des bereits permutierten *ordo* der *Aeneis* herausgearbeitet hat, weist auf die Nähe des *ordo artificialis* zu intradiegetischen oder Binnenerzählungen hin, die rückblickend frühere Ereignisse nachtragen, die zum Verständnis einer gegenwärtigen extradiegetischen oder Rahmen-Erzählsituation notwendig sind. In diesem Verständnis folgen auch der mit Alexanders Geburt und Kindheit *ab ovo* ($E_1 = G_1$) beginnende *Straßburger Alexander*, wenn der Erzähler später erzählt (E_2, extradiegetisch), wie Alexander seiner Mutter einen Brief schreibt (G_3), in dem dann Alexander erzählt (E_3, intradiegetisch), was er vor dem Schreiben des Briefs erlebt hat (G_2) (Straß. Alex. 4468/4918–6140/6585), und ähnlich funktionierende Erzähldichtungen wie der *Yvain ou le Chevalier au lion* Chrétiens de Troyes und der

148 Vgl. Opitz 1998, S. 102 Anm. 233.

Iwein Hartmanns von Aue (Calogreants / Kalogrenants Aventiure-Erzählung), der *Guote Gêrhart* Rudolfs von Ems oder der *Lohengrin* einem *ordo artificialis*.[149] Auch der *Parzival* Wolframs von Eschenbach enthält solche rückblickenden Binnenerzählungen im *ordo artificialis*, etwa wenn Sigune und Trevrizent nachträglich von früheren Ereignissen erzählen, die für das Verständnis späterer Ereignisse (etwa Parzivals Besuchs auf der Gralsburg) wichtig sind. Darüber hinaus ließen sich weitere Beispiele für ‚Erzählungen in Erzählungen' als Realisationsformen des *ordo artificialis* beibringen.[150]

Damit ist bereits angedeutet, dass der *ordo artificialis* auch bei kleineren narrativen Einheiten vorliegen kann. Von Horaz oder auch Galfrid her sind solche kleinräumigeren Permutationen denkbar (siehe bes. Hor. ars 44 f.: *ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat*); es müssen nicht immer Handlungsabschnitte vom Umfang eines ‚Buchs' vertauscht werden. Bekannt ist der gegenüber den genannten Beispielen nochmals ‚verkleinerte' – mutatis mutandis aber auch auf größere Einheiten applizierbare – *ordo artificialis* am Werkbeginn, den Galfrid neu konzipiert hat und dem zufolge schon das Einsetzen des Prologs mit einem Sprichwort oder Exemplum eine künstliche Ordnung des Gedichts konstituiert (Galfr. P.n. 87–202).[151] Die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfassten *Wiener Scholien* zur *Alexandreis* (um 1180) Walters von Châtillon deuten eine mitten in einem größeren Erzählbogen gelegene, auf den ersten Blick unscheinbare Szene als *ordo artificialis*: Walter erzählt zunächst in wenigen Versen, dass Alexander die reiche und berühmte Stadt Persepolis so gründlich zerstört hat, dass sich keine Spuren von ihr mehr finden (Gualt. Alex. 6,161–195), und trägt erst im Anschluss den Grund für die Zerstörung nach: Auf dem Weg zur Eroberung von Persepolis hat Alexander eine Gruppe von dreitausend gefangenen, grausam verstümmelten Makedonen befreit (Gualt. Alex. 6,199–208); wegen des starken Eindrucks, den diese bedauernswerte Truppe auf Alexander macht, erleidet Persepolis sein unverdientes oder, wie der Text ausdrücklich in der Schwebe hält, verdientes (*indignam dignamue*) Schicksal der völligen Zerstörung (Gualt. Alex. 6,196–198). Der genannte Kommentar erläutert anlässlich dieser Permutation die Kategorie des *duplex ordo* (*naturalis et artificialis*) und erklärt zur Stelle: ‚Und dieser Ordnung [dem *ordo artificialis*] folgt der Autor an dieser Stelle. Denn zuerst sollte man den Grund der Zerstörung angeben und später die Zerstörung der Stadt, wenn man den *ordo naturalis* befolgte, aber der Autor macht es umgekehrt.'[152] Wenn der *ordo artificialis* wie hier bereits durch Permutationen

149 Vgl. Fromm 1996, S. 27 f. Zu Chrétiens *Yvain ou le Chevalier au lion* und zum *ordo artificialis* der Calogrenant-Erzählung vgl. Kelly 1992, S. 269; Green 2002, S. 99.

150 Vgl. Haferland / Mecklenburg 1996.

151 Vgl. Kelly 1969, S. 131; Cizek 1994, S. 170–174.

152 Schol. Vind. in Alex. 6,161, S. 442 f.: *VIX BENE In hac parte continetur de destructione Persepolis, et sciendum quod duplex est ordo scilicet naturalis et artificialis. Naturalis ordo est quando res narratur eo ordine quo gesta est; artificialis est quando res sub alio ordine quam gesta sit artificialiter enarratur, et hunc ordinem*

von verhältnismäßig geringem Umfangs konstituiert werden kann, wird man auch in der mittelhochdeutschen Erzähldichtung zahlreiche weitere Belege erwarten können, zumal wenn weiterhin – noch einmal: mutatis mutandis – Permutationen auf Satzebene (Hyperbaton, Hysteron-Proteron) berücksichtigt würden.[153]

Tatsächlich wird in vielen mittelhochdeutschen Erzähldichtungen szenisch permutierend erzählt. Mangels Vorliegens einer systematischen Studie zum Thema verweise ich nur auf den bekannten Zusammenhang, dass sich in vielen Artusromanen durch die Ankunft von Herausforderern Aventiuren ereignen, deren Hintergründe, die immer in der Vergangenheit liegen, erst im Nachhinein erzählt werden. Für einen derartigen Handlungs- und Erzählabschnitt gilt stets der *ordo artificialis*: $E_1 = G_2$ (Herausforderung) und $E_2 = G_1$ (Grund für die Herausforderung).[154]

Für viele Szenen vor allem bei Chrétien, aber auch bei Hartmann, Veldeke, Wolfram und Gottfried haben u. a. Bumke, Kelly, Green und James-Raoul den *ordo artificialis* ‚mittlerer Reichweite' als feine Technik des Vor- und Zurückspringens in der chronologischen Ordnung rekonstruiert.[155] Auch die poetologische Reflexion dieses artifiziellen Aufschubs des Erzählens begegnet – öfter etwa im Namen des *maere*, des Stoffs oder der Geschichte – nicht ganz selten. Hartmann etwa spielt den *ordo artificialis* im *Erec* reflektierend aus. Erec, Enite und Guivreiz sind durch falsches Abbiegen nicht bei Artus, sondern an der Burg Brandigan zum Stehen gekommen, worüber Guivreiz sehr in Sorge

seruat auctor in hoc loco. Primo enim deberet ponere causam destruc<t>ionis et postea destructionem ciuitatis si naturalem ordinem seruaret, sed econtrario facit.

153 Man kann Permutationen noch geringeren Umfangs als *ordo artificialis* ansprechen, der auch in der Grammatik diskutiert wird (vgl. Kneepkens 1995), z. B. Hysteron-Proteron-Konstruktionen auf Satzebene, wie sie bei Beda in fünf Formen unter dem Überbegriff des Hyperbaton, einer ‚gewissen Überschreitung, die den Ordo der Wörter durcheinanderbringt' (*transcensio quaedam verborum ordinem turbans*), diskutiert werden. Siehe Beda de schem., S. 614,9–615,26, hier S. 614,911: *Hyperbaton est transcensio quaedam verborum ordinem turbans. Cuius species sunt quinque: hysterologia, anastrophe, parenthesis, tmesis, synchysis.* Definition und Typologie des Hyperbaton stammen von Don. gramm. 3,6, S. 401,4–6. Vgl. Lähnemann 2007, S. 269. Vgl. auch James-Raoul 2007, die Chrétiens „principe hystérologique" rekonstruiert hat (S. 598–602). Die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verfassten *Wiener Scholien* zur *Alexandreis* (um 1180) Walters von Châtillon erläutern z. B. die Reihenfolge der von Alexander Besiegten im Satz *quo milite Porum / Vicerit et Darium* (Gualt. Alex. 1,2 f.: ‚mit welchem Militär er Porus und Darius besiegte') als Hysteron-Proteron, weil Alexander zuerst Darius und später Porus besiegt hat; Walter verwende es aus metrischen Gründen. Siehe Schol. Vind. in Alex. 1,2, S. 354: *PORVM Hic est hysteron protheron quia prius uicit Darium et postea Porum, et hoc fit propter metrum.* Eine ähnlich kleinteiliges Hysteron-Proteron auf Wortebene an anderer Stelle nennen dieselben Scholien *ordo preposterus* (‚verkehrte Ordnung'); siehe Schol. Vind. in Alex. 4,212, S. 418: *ET POTVM SCIENTI PETRA PROPINAT Hic est hysteron protheron id est ordo preposterus, nam prius dabatur populo potus et postea lex.*

154 Green 2002, S. 99, spricht für diese Form des *ordo artificialis* von „flashback".

155 Vgl. Kelly 1969, S. 132 f.; Kelly 1992, S. 264–272; Bumke 2001, S. 147–155; Green 2002, S. 96–102; James-Raoul 2007, S. 542–603.

gerät (Ha. Er. 7823 f.: *des wart im vil ungemach / und begunde in vaste beswaeren*). Diese Sorge veranlasst einen Zuhörer zum ungeduldigen Einwurf: ‚Jetzt sag an, warum?' (Ha. Er. 7827: *„nû sage, von wiu?"*), worauf der Erzähler im Agon mit dem vorlauten Zwischenredner erwidert: ‚Das weiß ich genau und erzähle es, wenn ich's erzählen soll. Noch ist dafür nicht der richtige Zeitpunkt [*des enist noch niht zît*]. Wie geduldlos ihr seid! Wer sollte seine Materia [*sîn maere*] vorgreifend erzählen?'[156] Der Zuhörer beschwert sich über den *ordo artificialis*, der darin besteht, dass Guivreiz' *ungemach* und *beswaerde* erzählt wird, obwohl der Grund dafür, der gemäß *ordo naturalis* zuerst berichtet werden müsste, noch nicht erzählt worden ist ($E_1 = G_2$ [*ungemach*], G_1 [Grund für das *ungemach*] = $E_?$ bzw. $E_{\textit{des enist noch niht zît}\ \text{[Ha. Er. 7828]}}$). Wie ein Blick auf Chrétiens frühere Bearbeitung der Erec-Materia zeigt, in der Guivret nicht mit Bestürzung auf den Anblick Brandigans reagiert (Chr. Er. 5367–5388), greift Hartmann hier direkt ein, um den *ordo artificialis* an dieser Stelle einzufügen und somit, *pleraque differat et praesens in tempus omittat*, Ordo-Originalität zu erreichen. Während Guivret bei Chrétien direkt nach der Erwähnung der Burg im Gespräch mit Erec von der gefährlichen Aventiure und seiner Sorge, Erec werde sie zu bestehen wagen wollen, erzählt (Chr. Er. 5389–5446), enthüllt Hartmann den Grund für Guivreiz' *ungemach* im Anschluss an eine längere Beschreibung der Burg (Ha. Er. 7831–7893), die als Vollzug des *pleraque differat* ausdrücklich genannt wird: *ich enwil iuch niht verdagen, / wie diu burc geschaffen wære: / daz vernemet an dem mære* (Ha. Er. 7831–7833); erst dann folgt das Gespräch zwischen Erec und Guivreiz, in dem der Grund für dessen *ungemach* expliziert wird (Ha. Er. 7894–8027). Die erfolgte Aneignung der Erec-Materia durch Ordo-Originalität konstatiert Hartmann ausdrücklich, wenn er für *seine* Materia spricht (Ha. Er. 7830: *wer solde sîn mære vür sagen?*). Der *ordo artificialis* von Hartmanns Bearbeitung begründet sein Eigentumsrecht an der Materia – und die Lizenz, sie im *ordo artificialis* agonal nicht nur gegen den Vorbesitzer, sondern auch gegen die Widerstände eines ungeduldigen Publikums zu artikulieren.

Auch Wolfram beherrscht die Technik der chronologischen Manipulation im Zeichen des *ordo artificialis* meisterhaft, und er hat sie zudem im viel besprochenen Bogengleichnis (Wo. Pz. 241,8–30) des *Parzival* hinlänglich reflektiert:[157] *Wer der selbe wære, / des freischet her nâch mære. / dar zuo der wirt, sîn burc, sîn lant, / diu werden iu von mir genant, / her nâch sô des wirdet zît.* (Wo. Pz. 241,1–5), das heiß: $G_x = E_y$ bzw. $E_{\textit{her nâch sô des wirdet zît}\ \text{[Wo. Pz. 241,5]}}$. Warum Wolfram so erzählt, wie er erzählt, begründet er u.a. mit seinem Stoffvermittler Kyot (vgl. Wo. Pz. 453,1–10) und generell mit der (im ersten Fall personifizierten) Aventiure (Wo. Pz. 433,1–434,10; 734,1–14)[158] sowie mit seiner *kunst*

156 Ha. Er. 7826–7830: *daz weiz ich wol / und sage'z, sô ich'z sagen sol. / des enist noch niht zît. / wie bîtelôs ir sît! / wer solde sîn mære vür sagen?* Vgl. dazu Green 2002, S. 101, der allerdings auf die Funktion des *ordo artificialis* für das Wi(e)derdichten der Erec-Materia an dieser Stelle nicht eingeht.

157 Vgl. nur Schirok 1986; Kaminski 2003. Weitere Forschungsliteratur verzeichnet Bumke 2004, S. 206.

158 Vgl. Green 2002, S. 102.

(Wo. Pz. 734,16), das heißt, er stellt den *ordo artificialis* in den Kontext agonalen Wiederdichtens, bei dem mit Kyot Chrétien überboten werden soll.[159] Denn Wolframs Erzähltechnik der nachträglichen Enthüllung „[findet] man schon bei Chrétien angelegt".[160] Wenn Wolfram die Notwendigkeit des Aufschubs auf Kyot und die Aventiure zurückführt, auf Instanzen also, die Priorität oder auch ‚Originalität'[161] gegenüber Chrétien haben, kann er – wie zuvor Hartmann, den er imitiert – Chrétien, den bisherigen Eigentümer der Parzival-Materia, überbieten und sich seinerseits die Materia aneignen.

Weil besonders das horazische *pleraque differat et praesens in tempus omittat* (Hor. ars 44) Wolframs Technik und Terminologie (Wo. Pz. 241,4–7; 453,7–10), von der Hartmann-Imitatio *hêr nâch sô des wirdet zît* (Wo. Pz. 241,5; siehe Ha. Er. 7828: *des enist noch niht zît*) abgesehen, sehr treffend beschreibt, sehe ich keinen Grund für die Zurückhaltung, mit der Green diese Parallele verzeichnet hat („as if in accord with Horace").[162] Wolframs Technik und poetische Praxis stimmen mit der Technik und poetischen Praxis der Poetik überein, sein *hêr nâch sô des wirdet zît* setzt Horaz' *pleraque differat et praesens in tempus omittat* um, und sein Ziel besteht in Originalität durch Ordo-Permutation. Worum es bei seiner artifiziellen Permutation der Erzählordnung geht, auch das legt Wolfram im Bogengleichnis offen: Wer auf den, der die Sehne anziehen will, sein *maere* abschösse, würde so dichten, wie es die breite Masse tut, was, weil die Materia keinen Platz zur Entfaltung habe, wirkungslos zu erzählen bedeute (Wo. Pz. 241,17–25, bes. 23 f.: *wan daz* [das *maere*] *hât dâ ninder stat, / und vil gerûmeclîchen pfat*); mit Horaz gesprochen: Originell (und also wirkungsvoll) dichtet man nur, *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem* (Hor. ars 131 f.). Ohne Artifizialität und ohne *ordo artificialis*, der, wie das Bogengleichnis sagt, eine Bedingung origineller Stoffbearbeitung ist, wäre, noch einmal Wolfram, alle Mühe umsonst (Wo. Pz. 241,26: *mîn arbeit ich gar verlür*), weil ohne meisterhafte Artifizialität keine über das Gemeine hinausreichende Wirkung und mithin kein Eigentum an der Materia erreicht werden kann. Gemeisterte Artifizialität ist die Bedingung ihrer Überschreitung im wi(e)derdichtenden Agon.

Auch wenn eine systematische Studie zum *ordo artificialis* im höfischen Roman unter Einbezug des ‚ideologischen' Aspekts der Materia-Aneignung Desiderat bleibt, kann man bereits jetzt sagen, dass der vermeintlich „alte[ ] Seminartopos"[163] des doppelten *ordo narrandi* weder alt noch „wenig aufschlussreich"[164] für die Poetologien der höfischen Romane ist, im Gegenteil: Als höchst aufschlussreich erweist sich das raffinierte Aufschub- und Permutationsverfahren nicht nur für die technische Seite der Erzähllogik,

159 Vgl. dazu die ausführliche Analyse bei Linden 2014, S. 369–382.

160 Bumke 2004, S. 210; zu dieser Technik S. 210–213.

161 Zu Originalität als Rückgang auf den Ursprung (*origo*) vgl. Agamben 2012 [1970], S. 81 f.

162 Green 2002, S. 102.

163 Fromm 1996, S. 29.

164 C. Schneider 2013, S. 162.

die sich wie im Fall der Eneasromane präziser erfassen lässt, sondern insbesondere für die entscheidende Funktionalität der Erzähltechnik: *ordo*-Permutationen haben keinen Selbstzweck, sondern prozessieren als Vollzugsformen innovativer Materia-Bearbeitung Ordo-Originalität, die dazu dient, sich die im Privatbesitz eines Vorgängers befindliche Materia anzueignen. Dies sei abschließend an einem Beispiel demonstriert, das nichts weniger versucht als die Enteignung Wolframs, des ‚Großmeisters' aufschiebenden *ordo artificialis*-Erzählens.

In seinem verwickelten Verhältnis zum *Parzival* bietet der *Lohengrin* einen besonders spannenden Fall der erreichten und doch verfehlten Ordo-Originalität. Wolfram erzählt die Geschichte von Parzivals Sohn, dem Schwanritter Loherangrin, ganz am Ende des *Parzival* in äußerster Verknappung und weitgehend im *ordo naturalis*: Die Fürstin von Brabant wies alle Bewerber um ihre Hand zurück, was diese erzürnte. Auf einem Hoftag schwor sie vor den Fürsten aus ihrem und aus fremden Ländern, keinen Mann zu nehmen außer den, den Gott ihr zuweisen würde (Wo. Pz. 824,1–27). Von der Gralsburg Munsalvaesche wurde dann Loherangrin als der Mann, den Gott ihr zugedacht hatte, geschickt; ein Schwan brachte ihn, den Tugendhaften, zu ihr (Wo. Pz. 824,28–825,10). Der Schwanritter nannte ihr und der ganzen Hofgesellschaft offen die Bedingung dafür, dass er sie heiraten und die Landesherrschaft übernehmen würde: Sie dürfe niemals fragen, wer er ist (825,19: *gevrâget nimmer wer ich sî*; siehe Wo. Pz. 818,26–819,8). Sie willigte ein, sein Gebot niemals zu übertreten; es folgten Heirat und die Geburt mehrerer Kinder (Wo. Pz. 825,11–826,9). Dann kam seine ungewollte Abreise: Der Schwan brachte ein kleines Schiff und führte Loherangrin über das Meer weg aus Brabant (Wo. Pz. 826,10–24). Den Grund für sein Scheiden liefert Wolfram im spannungssteigernden *ordo artificialis* nach: Die Fürstin von Brabant hatte gegen die Bedingung verstoßen, nicht zu fragen, wer er sei (Wo. Pz. 826,25–28). Die Erzählung schließt mit einer Anspielung auf Erec, der Enite dafür gestraft hatte, ihm die Kritik des Hofes an beider Rückzug vom gesellschaftlichen Leben mitgeteilt zu haben (Wo. Pz. 826,29 f.). Mit der Erzählung vom Schwanritter Loherangrin endet der *Parzival*; im direkten Anschluss steht allerdings noch eine Kritik an Chrétien de Troyes, der die Parzival-Materia *unreht* bearbeitet, wohingegen Kyot die ‚richtige' Materia vermittelt habe (Wo. Pz. 827,1–4: *Ob von Troys meister Cristjân / disem mære hât unreht getân, / daz mac wol zürnen Kyôt, / der uns diu rehten mære enbôt*). Die Attribuierung der Materia (*mære*) als *rehte* bestätigt, dass ‚*rehte* wiederdichten' einen Dienst an der also selbst *rehte* werdenden Materia darstellt, während man der Materia (*mære*) durch falsche Inventio *unreht* tun kann.

Was bei Wolfram nur angedeutet ist, nämlich der fundamentale Zusammenhang von Materia-Aneignung, *ordo artificialis* und agonaler Auseinandersetzung mit dem Vorgänger (Chrétien) sowie einem Konkurrenten (Hartmann von Aue als Bearbeiter der Erec-Materia), wird im *Lohengrin* expliziert: Nicht nur konstituiert der Agon durch die plagiierende Übernahme des *Rätselwettstreits* zwischen Wolfram und Klingsor aus dem *Wartburgkrieg*-Komplex den Text (siehe Kap. 3.2), sondern auch der *ordo artificialis* kommt

zur volleren Geltung beim Versuch des anonymen Dichters, sich die Schwanritter-Materia von Wolfram anzueignen: Hatte Wolfram nur den Verstoß gegen das Frage-Verbot des Schwanritters durch die Fürstin von Brabant im *ordo artificialis* nach-erzählt, verschweigt der *Lohengrin*, der die Ereignisfolge der Materia grundsätzlich im *ordo naturalis* erzählt, darüber hinaus den Inhalt des Verbots (Loh. 227–231). Dieses ‚Aufschieben' oder ‚Omittieren' (gemäß Hor. ars 44) des Inhalts des Verbots, der erst am Ende – in einer wiederum durch dreifaches Aufschieben hinausgezögerten Erzählung – enthüllt wird (Loh. 693–714), vollzieht der *Lohengrin* in einer Weise, die Wolframs aufschiebend-auslassendes Erzählen meisterhaft nachahmt. Überdies erzählt ja im *Lohengrin* ‚Wolfram' im Agon mit dem Konkurrenten Klingsor die Schwanritter-Geschichte, was das Ziel, sich die Materia durch bewusstes Verschieben von Erzählelementen auf einen späteren Zeitpunkt gemäß *ordo artificialis* (Hor. ars 44) im Agon mit dem Vorgänger anzueignen, deutlich sichtbar werden lässt. Der Schwanritter Loherangrin sagt also zur Fürstin von Brabant:

> ‚iuncvrouwe, mac iuwer munt
> vermîden des ich iuch wîse hie ze stunt,
> sô mugt ir mich mit vreuden haben lange.
> Tuot ir des niht, ir vlieset mich!'
> (Loh. 227,8–228,1)

> ‚Junge Dame, wenn euer Mund sich dessen enthalten kann, was ich euch hier und jetzt kundgebe, so könnt ihr mich lange und glücklich behalten. Haltet ihr euch nicht daran, werdet ihr mich verlieren!'

Die Fürstin sagt zu, das Verbot nicht zu übertreten (Loh. 228,2 f.: *diu uncvrouwe sprach: ‚bî got ich iu vergich / daz ich iuwer heiz wil dulden und lîden'*), doch von seinem Inhalt erfährt man noch nichts. Statt selbst den Inhalt zu nennen, fordert ‚Wolfram' nun seinen Konkurrenten Klingsor auf, den Inhalt des Verbots kundzugeben:

> Clingesor, der âventiure bunt
> mache den vrouwen und dem Dürgenherren kunt   5
> und sage in, waz sie hiez der ritter mîden,
> Wan der âventiure grund   daz mîden gar besliuzet.
> und kanst dû des die vrouwen baz
> bescheiden dan ich, daz lâz ich âne haz:
> dîn meisterschaft an günste des geniuzet.   10
> (Loh. 228,4–10)

> Klingsor, du Band der Aventiure, gib den Damen und dem Thüringer-Fürsten bekannt und sage ihnen, was der Ritter ihr zu unterlassen befahl; denn das Unterlassen schließt den Grund der Aventiure gänzlich ein. Und falls Du den Damen besser davon erzählen kannst als ich, gebe ich mich friedlich geschlagen: Deine Meisterschaft würde dadurch Anerkennung finden.

Diese Aufforderung bezieht sich auf das erzählerische Fundament der ganzen Schwanritter-Geschichte (*der âventiure grund*). Daraus ergibt sich der große potenzielle Gewinn: Könnte Klingsor im Agon der beiden Wiederdichter vor Publikum (anwesend sind die Landgräfin und der Landgraf von Thüringen sowie ihre Hofdamen) besser vom Verbot und seinem Inhalt erzählen als ‚Wolfram', würde seine *meisterschaft* große Anerkennung (*gunst*) finden. ‚Wolfram' expliziert hier so deutlich wie selten die Parameter des höfischen Wi(e)derdichtens: Dichten heißt, eine vorliegende Materia (hier *âventiure*) poetisch zu artikulieren. Über den Erfolg einer Wiederdichtung entscheidet das höfische Publikum, in dessen Gesellschaft also gedichtet wird. Zur Höchstleistung werden die Dichter durch den Wettstreit mit Konkurrenten getrieben. Die eigene vollendete Beherrschung der Dichtkunst (‚Artifizialität', siehe *meisterschaft*) hat keinen Selbstzweck, sondern ist Mittel zum Zweck im Wettstreit, in dem die ersehnte Prämie, die Anerkennung des Publikums, gewonnen werden muss (‚Agon', siehe *an günste geniuzet*).

Klingsor kann die hervorragende Gelegenheit, im Agon mit ‚Wolfram', dem er beim Beginn der Artikulation des *maere* bereits unterlegen ist (Loh. 29–30), gleichzuziehen, nicht nutzen,[165] weil er vom Inhalt des Gebots nichts zu sagen weiß:

> Er sprach: ‚sing vür dich, meister wîs.
> ich gip dir an dieser âventiur den prîs,
> wan ich ir hân dekeiner slahte künde.'
> (Loh. 229,1–3)
>
> Er sagte: ‚Sing weiter, weiser Meister. Ich überlasse dir für diese Geschichte den Ruhm, weil ich von ihr keinerlei Kenntnis habe.'

Klingsor akzeptiert die Bedingungen des Agons als auf der Kunst der Materia-Bearbeitung basierte Praxis des Ruhmerwerbs – und gibt sich geschlagen (*ich gip dir an dieser âventiur den prîs*). Doch ‚Wolfram' kostet sein aufschiebendes Erzählen noch weiter aus und fragt nun Klingsor aus, ob er eigentlich mit dem Klingsor aus der Gaweinhandlung des *Parzival* verwandt sei, was jener bejaht; dieser Klingsor sei sein Vorfahr (Loh. 229,4–230,4). Die komische Metalepse, wenn ‚Wolfram' den Abkömmling seiner eigenen Figur nach ebendieser ausfragt,[166] außeracht lassend, geht es weiter damit, dass inzwischen die Zuhörerinnen ungeduldig werden; die Landgräfin bittet ‚Wolfram', endlich weiterzuerzählen (Loh. 230,5–10). ‚Wolfram' kommt dieser Bitte nach, doch seine Erzählung spart den Inhalt des Gebots konsequent aus:

165 Vgl. Matthews 2016a, S. 59 f.
166 Vgl. Kellner / Strohschneider 2007, S. 345.

Er sprach: ‚welt ir nû mîniu wort
hoeren, ich sage iu wie ez in beiden dort
ergienc: [ ]nû het diu iuncvrouwe wol gehoeret,
Wes er sie underwîset het.
sie gehiez leisten sîn gebot und sîn gebet 5
und sprach: ‚wir werden dâ von niht zestoeret.‘
(Loh. 231,1–6)

Er sagte: ‚Wollt ihr jetzt meine Worte vernehmen, werde ich euch mitteilen, wie es ihnen beiden dort erging. Inzwischen hatte die junge Dame wohl vernommen, was er ihr vorgeschrieben hat. Sie gelobte, seinem Gebot und seiner Bitte Folge zu leisten, und sagte: ‚Wir werden davon nicht auseinandergerissen.‘

Der Ausgang ist bekannt; die Fürstin von Brabant wird ihr Versprechen brechen. Liest man die besprochene Szene, angeregt durch die manifeste Metalepse des doppelten Klingsors, metaleptisch, ist die Handlungs- oder erzählte Zeit in der (Erzähl-)Zeit weitergelaufen, als ‚Wolfram‘ die Erzählung für seinen Agon mit Klingsor unterbrochen hat. Die Materia scheint von selbst fortgeschritten zu sein, doch verantwortlich zeichnet eigentlich der neue Bearbeiter der Materia, der mit der geborgten Stimme seines großen Vorgängers spricht. Der von Wolfram übernommene *ordo artificialis*, den die *figura* ‚Wolfram‘ hier meisterhaft ausspielt, erscheint im *Lohengrin* als in höchstem Maß perfektionierte, aber weder agonale noch originelle Imitatio der Ordo-Originalität des Autors Wolframs, die für eine Aneignung der Schwanritter-Materia anscheinend nicht hinreicht. Eine Signatur des *Lohengrin*-Dichters erfolgt jedenfalls nicht; er selbst war mutmaßlich nicht der Ansicht, eine originelle Wi(e)derdichtung der Schwanritter-Materia vorgelegt zu haben.

3.4 Fallstudien zum Wi(e)derdichten. Originalität durch Praktiken agonaler Imitatio

Der *Lohengrin* inszeniert mit dem *Rätselwettstreit* zwischen Klingsor und ‚Wolfram‘ den Agon als praktisches Konstitutionsprinzip des Wiederdichtens. Der Agon wird im Rahmen einer höfischen Gesellschaft ausgetragen, die den Wettstreit durch ihren ‚Hunger‘[167] nach originellen Erzählungen antreibt und den Sieger mit Ruhm auszeichnet. Der Agon dreht sich um das Problem der Originalität, wobei Originalität hier in spezifisch vormoderner Wendung als kunstvolle ‚Entbergung‘ des *grundes der âventiure*, des

167 Zur Reflexion dieses ‚Hungers‘ in der von Wolfram (Wo. Pz. 309,3–9) inaugurierten *site* – dem durch wiederholtes Handeln verfestigten Habitus – König Artus’, erst dann ein gemeinsames Mahl der Artusgesellschaft als Höhepunkt des höfischen Tagesablaufs zu veranstalten, wenn eine erzählenswerte *âventiure* (sc. Materia) den Artushof erreicht hat, vgl. Ertzdorff 1989; Lieb 2002, S. 66f.

‚Grunds' oder ‚Ursprungs' (lateinisch *origo*) der Materia, verstanden wird.[168] Die Originalitätsproblematik wird nicht immer so dramatisch auf der poetologischen Bühne inszeniert wie im *Lohengrin*, aber sie spielt grundsätzlich immer dort eine zentrale Rolle, wo vorliegende, zum Teil bereits bearbeitete Stoffe zur Grundlage des Dichtens dienen, das derart als Wiederdichten anzusprechen ist. Dies ist in zahlreichen höfischen Romanen der Fall. Immer wieder wird der Wiederdichter von der Frage herausgefordert, wie sich eine – oft bereits im Privatbesitz befindliche – Materia aneignen lässt. Dass diese Frage überhaupt in den Poetologien mittelhochdeutscher Wiederdichter eine Rolle spielt, hat die Forschung bisher zu wenig beachtet. Auch die Relevanz der horazischen Antwort, dass man ein nicht unerhebliches Maß an Originalität erreichen muss – kodifiziert in den vier ex negativo-Bedingungen sowie im homerischen Vorbild des Wi(e)derdichtens (Hor. ars 131–152) –, um sich die Materia anzueignen, gilt es allererst aufzudecken. In diesem Sinn versuchen die folgenden Fallstudien, die bisher weitgehend unerkannte, aber für das Verständnis der Poetologien mittelhochdeutscher höfischer Romane zentrale Herausforderung der Originalität zu rekonstruieren (den Anfang macht mit Chrétien de Troyes, dem Begründer des höfischen Artusromans, gleichwohl ein Franzose, und mit Konrads von Fußesbrunnen *Kindheit Jesu* wird der Gattungsrahmen überschritten). Immer wieder wird sich dabei zeigen, dass die Kunst der Materia-Bearbeitung (Artifizialität) funktional bezogen wird auf das Ziel, im Wettstreit mit Vorgängern und Konkurrenten die soziale Anerkennung durch die Hofgesellschaft zu erlangen oder zu vermehren (Agon).

3.4.1 Die Findung des Agons. Chrétiens von Troyes *Erec et Enide*

In seinem – nicht zuletzt forschungsgeschichtlich – ungeheuer einflussreichen ersten höfischen Artusroman *Erec et Enide* kündigt Chrétien de Troyes die Artifizialität als Paradigma seiner eigenen Materia-Bearbeitung an: ‚Und er zieht aus einem Stoff der Geschichte eine sehr schöne Verbindung' (Chr. Er. 14 f.: *et tret d'un conte d'avanture / une molt bele conjointure*).[169] Worstbrock hat in dieser vieldiskutierten Ankündigung (gegen Haug) die Kategorien von Stoff und Form erkannt, die in seinem Konzept des Wieder-

168 Siehe Loh. 106,8–109,10 bes. 107,1–5: *Dô sprach diu vürstîn: ‚neinâ nein! / sprich vürbaz, des bit wir alle dich gemein; / sît dir got hât witze und kunst gemeinet, / Sô loese der âventiure haft, / des bitt dich mit vlîze diu gesellesschaft*; 107,9: *dieser âventiur begin ze ende uns sprich*; 108,4–7: *Wirt mir der âventiure grunt / von dir mit gesange durnehticlîchen kunt. / ob ich von dîner kunst den sin gelerne, / Zwâr, daz treit dich immer vür an rehter meisterschefte*; 109,1–3: *Clingesor, ich singe dir vürbaz gern, / wan ich vrouwen und herren wil gewern / und wil die âventiure vürbaz künden.*

169 Zur *conjointure* als Chiffre des neuen höfischen, insbesondere arthurischen Romans vgl. Kelly 1970; von Graevenitz 1992; Greiner 1992; Haug 1992, S. 101–104; Kelly 1992, S. 15–31; Kelly 1999; Worstbrock 1999, S. 139 f.; James-Raoul 2007, S. 425–603; Masse 2012, bes. S. 97–104; Del Duca 2021, S. 65–120.

erzählens Materia und Artificium heißen: „*conte d'aventure* / *bele conjointure* – Materia / Artificium: Man darf sich vielleicht damit bescheiden, *bele conjointure* unvorgreiflich als ‚schöne, ästhetisch befriedigende Komposition' zu verstehen, die als solche die Kategorie des Kunstgerechten, des Artificium vertritt."[170] Dass die Artifizialität als „Kategorie des Kunstgerechten" unterschätzt wäre, habe ich in der Einleitung begründet. Man muss die *conjointure* und mit ihr die Artifizialität vielmehr, worauf Kelly schon vor vielen Jahrzehnten hingewiesen hat, auf Horaz beziehen, und zwar insbesondere auf seine Aussagen zur originellen Materia-Bearbeitung (*ausus idem* im Zeichen der *iunctura*, Hor. ars 46–48 und 240–243; siehe dazu Kap. 2.2.2 und 2.2.3).[171] Darüber hinaus wird man auch an Horaz' Plädoyer für das Wiederdichten denken; denn Chrétien zieht die *conjointure* aus dem Stoff heraus oder ‚leitet sie aus ihm ab' (*et tret d'un conte d'avanture*), was etwa der Empfehlung entspricht, die Horaz für den wiederdichtenden Umgang mit einem Troja-Gedicht gibt (Hor. ars 129): *rectius Iliacum carmen deducis in actus*.[172] Vor allem muss man also die Artifizialität der *conjointure* in ihrer Funktionalität für den dichterischen Agon zur Erlangung von Originalität verstehen. Chrétien sagt selbst, dass der offenbar bekannte Erec-Stoff von bisherigen Bearbeitern zerfleddert und verdorben worden sei (Chr. Er. 19–22: *D'Erec, le fil Lac, est li contes,* / *Que devant rois et devant contes* / *Depecier et corronpre suelent* / *Cil qui de conter vivre vuelent*). Diese Bemerkung zeigt, dass für Chrétien das Dichten eine höfische Praxis darstellt, die vor hohen Adligen, vor Königen und Grafen (*devant rois et devant contes*) vollzogen wird. Am Hof konkurriert man indes mit anderen um Ansehen. Deshalb setzt sich Chrétien von anderen, anonymen Bearbeitern ausdrücklich ab – sie beherrschen die Kunst der ‚schönen Verbindung' (*bele conjointure*) offenbar nicht, reißen den Stoff im Gegenteil auseinander (siehe *depecier et corronpre*). Seine Wiederdichtung der Erec-Materia im Zeichen meisterhaft beherrschter Artifizialität konstituiert sich als Widerdichtung im Agon mit namenlosen Konkurrenten, die von der Kunst der *conjointure* nichts wissen. Entsprechend hat bisher offenbar niemand an der Erec-Materia die Bedingungen des Horaz erfüllt; zumindest sieht sich Chrétien nicht gezwungen, einen etwaigen Eigentümer der Erec-Materia beim Namen zu nennen. Sein eigener Name dagegen wird wie seine Wi(e)derdichtung, die Originalität anstrebt und entsprechend ein Eigentumsrecht an der Materia begründen soll, bis ans Ende der Zeit bekannt bleiben (Chr. Er. 23–26: *Des or comencerai l'estoire* / *qui toz jorz mes iert an mimoire* / *tant con durra crestïentez;* / *de ce s'est Crestïens vantez*). Artifizialität ermöglicht Originalität, Originalität lässt im Agon reüssieren, und der Erfolg im Agon führt zu höchstem sozialem Ansehen und dauerhaftem Ruhm.

170 Worstbrock 1999, S. 140.

171 Vgl. Kelly 1970; Kelly 1992, S. 21–24.

172 Vgl. auch Kelly 1992, S. 48: „*Materia illibata* describes sources such as those Chrétien de Troyes alludes to in the *Erec* prologue, whereas *materia executa* is Chrétien himself for Hartmann von Aue and the Prose *Charrette*."

3.4.2 Aneignung der Apokryphe. Konrads von Fußesbrunnen *Kindheit Jesu*

Die *Kindheit Jesu* (um 1200) Konrads von Fußesbrunnen entfaltet eine Inspirationspoetologie, die dem frommen Sujet, der Kindheitsgeschichte Jesu gemäß dem apokryphen Ps.-Matthäus-Evangelium, angemessen erscheint. Der Text beginnt mit einem Gebet (Ko. KJ 1–26), in dem sich der Dichter, wie Klein treffend resümiert, als „erlösungsbedürftige[r], sündige[r] Mensch [...] demütig und vertrauensvoll, in der Hoffnung auf Gnade, an Gott den Allmächtigen [wendet], der durch die Menschwerdung Christi die Erlösung der Menschheit möglich gemacht hat".[173] Anschließend zeigt sich Konrad zuversichtlich, durch den Heiligen Geist inspiriert zu werden, ohne direkt um diese Inspiration zu bitten:[174]

> alsô trœst ich mich ze gwinne
> des heiligen geistes minne,
> daz si *ruoche* mir ze statten chomen,
> wan ich vil dicke hân vernomen, 30
> unt ist mir wizzenlîchen chunt,
> daz manec sundiger munt
> die wârheit fur brâhte,
> der er doch nie gedâhte
> durch deheinen dînen willen 35
> [...].
> (Ko. KJ 27–35)

> Auf diese Weise versichere ich mich selbst des Gewinns der Liebe des Heiligen Geistes, dass sie sich dazu herablasse, mir unterstützend beizustehen, weil ich oft gehört habe und mir gewiss bekannt ist, dass manch sündiger Mund gemäß deinem Willen die Wahrheit äußerte, obwohl er nie an sie gedacht hat.

Die Wahrheit, die der Heilige Geist bei der Inspiration verleiht, wird durch ein sündenbehaftetes Sprachrohr nicht beeinflusst. Für Konrad ist dies entscheidend, weil er bisher ein Sünder gewesen sei, am Lohn der Welt interessiert und nicht an Gott (Ko. KJ 65–72). So sehr Konrad, der im 13. Jahrhundert als ‚weltlicher' Dichter bekannt gewesen ist,[175] die Konversion auch erstrebe, hindere ihn doch die seit der Kindheit geübte Gewohnheit, sich in eitler *luxuria* (Ko. KJ 76: *uppicheit*) zu ergehen (Ko. KJ 73–77), an ihrem Vollzug aus eigener Kraft. Deshalb könne Konrad ohne göttliche Hilfe nicht das Gute vollbringen, das heißt, das fromme Sujet, das er sich vorgenommen habe, bearbeiten (Ko. KJ 78–81); und deshalb bittet er jetzt um Inspiration:

173 Klein 2008, S. 24.
174 Vgl. Klein 2008, S. 24 f.; Tomasek 2018, S. 69.
175 Vgl. Tomasek 2018, S. 67 f.

durch sîner muoter êre
sô ruoch er mir gestungen
daz herze unt die zungen
dar *zuo* machen gereit, 85
daz ich von sîner chintheit
alsô gesprechen müeze,
swâ mich der werlde süeze
ûf ander rede geschundet hât,
daz der mit dirre werde rât. 90
(Ko. KJ 82–90)

Um seiner verehrungswürdigen Mutter willen lasse Gott sich dazu herab, mir das Herz zu bewegen und die Zunge dazu bereit zu machen, dass ich von seiner Kindheit derart sprechen könnte, dass mir mit dieser Rede da, wo mich die Süße der Welt zu einer anderen Rede verlockt hat, Abhilfe verschafft werde.

Um Herz und Zunge für den frommen Erzählgegenstand vorzubereiten, braucht Konrad göttlichen Beistand. Zugleich soll durch die neue inspirierte die frühere andere *rede* mit mutmaßlich weniger frommem Inhalt ersetzt werden.[176] Klein hat Konrads Poetologie hinsichtlich des Inspirationsparadigmas umsichtig analysiert.[177] Zuletzt hat Tomasek auch die komplementäre artifizielle Poetologie Konrads gründlich untersucht.[178]

Konrad bearbeitet in seiner *Kindheit Jesu* eine „nicht überlieferte apokryphe Pseudo-Matthäus-Version“,[179] ein nicht kanonisches Kindheitsevangelium, das (in einer allerdings überlieferten Version) z.B. auch Wernhers *Maria* zugrunde liegt. Diesen Stoff *von sîner* [Gottes] *chintheit* (Ko. KJ 86) kann Konrad aufgrund seiner eigenen Sündhaftigkeit nur mithilfe göttlicher Unterstützung bearbeiten (Ko. KJ 65–90). Dabei tritt jedoch ein Problem auf, und dieses Problem hat mit der Poetik des Wi(e)derdichtens zu tun, in deren Rahmen Konrad dichtet:

Das *ich* ze sagen hêt gedâht,
des was ein teil her fur braht
mit tiuschem getihte,
sô daz ichs ze mîner phlihte
deheine wîs niht moht entwesen. 95
swer ie gehôrt oder hât gelesen
von unser frouwen ein liet,
dâ meister Heinrîch an beschiet
um ir muoter sant Annen,
wie si von drîn mannen 100
[Konrad paraphrasiert in Ko. KJ 101–126 die Geburt und Kindheit Marias, J.S.]

176 Vgl. Klein 2008, S. 26; Tomasek 2018, S. 68.
177 Klein 2008, S. 24–28.
178 Tomasek 2018.
179 Tomasek 2018, S. 64.

[...]
wie ez sît dar zuo quam,
daz si [Maria] Jôsêben genam,
daz verswîge ich hie durch einen list,
want ez vor mir getihtet ist. 130
ich velschet mîne chunst dar an,
swelch matêrie ein ander man
den liuten hât gemachet chunt,
wold ich die tihten an der stunt
[Überlieferungslücke von vier Versen in der Leithandschrift B].
(Ko. KJ 91–100 und 127–134)

Das, was ich mir zu sagen vorgenommen hatte, wurde zum Teil bereits mit einem deutschsprachigen Gedicht hervorgebracht, so dass ich es um meiner Verpflichtung willen keineswegs ignorieren konnte. Wer jemals von unserer Herrin (Maria) ein Lied gehört oder gelesen hat, in dem Meister Heinrich von ihrer Mutter, der Hl. Anna, erzählte, wie von drei Männern ... [Konrad referiert die Geburt und Kindheit Marias]; wie es später dazu kam, dass Maria Josef als Ehemann akzeptierte, das verschweige ich hier mit einem Kunstgriff, weil es vor mir poetisch traktiert worden ist. Ich würde meine Kunst verfälschen, wenn ich eine Materia, die ein anderer Mann dem Publikum bekannt gemacht hat, jetzt dichten wollte ... [Überlieferungslücke].

Dass das „hier dargelegte Konzept des sprachlichen Transfers [...] umfängliche Implikationen zur Folge“[180] hat, ist von Tomasek erstmals gründlich rekonstruiert worden. Erstens werde im Einklang mit der Trennung von Materia und Artificium gemäß den Poetiken streng zwischen *matêrie* und *chunst* unterschieden. Dabei gehe es allein um die „[...] *chunst* des volkssprachigen Autors. Konrads *chunst*-Begriff hat damit einen Eigenwert, der ihm nicht aus der sakralen Quelle zukommt, sondern aus sich selbst heraus resultiert; die Übersetzung gewinnt Autonomie gegenüber dem apokryphen Stoff, der Vorgang des Erzählens rückt in den Mittelpunkt.“[181] Zweitens besitzt der genannte *meister Heinrîch* offenbar ein „‚Copyright‘ für die mittelhochdeutsche Pseudo-Matthäus-Version des Marienlebens“.[182] Daraus ergibt sich drittens, dass Konrad keine „Übersetzungspoetik“ bietet – eine Übersetzung wäre beliebig wiederholbar –, sondern sozusagen eine ‚volkssprachige Kunstpoetik‘, der zufolge jede Bearbeitung ein eigenes „Original“ hervorbringt.[183] Dies bedeute schließlich viertens eine weitreichende Verfügungsgewalt über die Quelle, die Konrad denn auch stark modifiziert.[184]

Diese innovative und scharfsinnige Deutung weist Konrads Poetologie zutreffend einer Poetik des Wi(e)derdichtens zu. Aber warum erwirbt man als deutscher Dichter

180 Tomasek 2018, S. 68.
181 Tomasek 2018, S. 69.
182 Tomasek 2018, S. 70.
183 Tomasek 2018, S. 70.
184 Vgl. Tomasek 2018, S. 70 f.

ein ‚Copyright', wenn man eine lateinische (oder französische) Quelle erstmals auf Deutsch bearbeitet? Tomasek hat versucht diese Frage zu beantworten, indem er Konrad ein „Neu-Erzählen" der Materia und dem Text „ästhetische Autonomie" zuschreibt. Wenn aber Konrad tatsächlich seinen Text mit dem Konzept der ‚ästhetischen Autonomie' hätte versehen wollen, hätte es ihm dann nicht ziemlich egal sein müssen, ob ein anderer die gleiche Materia schon einmal auf Deutsch traktiert hat? Warum macht er so viel Aufhebens von der Materia, wenn er sich eigentlich selbst die Gesetze seiner Kunst gibt oder doch zumindest selbstbestimmt seine eigene Version ‚neu erzählt'? Die Antwort „ästhetische Autonomie" ist nicht nur vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zu modifizieren, sondern auch deshalb, weil Konrad gar nichts anderes sagt als das, was er aus der Poetik gelernt hat. Konrad stellt eine neue, originale Bearbeitung des Stoffs her, und zwar nicht obwohl, sondern indem er eine heteronome Vorschrift der Poetik des Wi(e)derdichtens befolgt.

Konrad setzt, so meine These, präzise die Originalitätsbedingungen der *Ars poetica* (siehe Kap. 2.2.3) in seine eigene poetologische Reflexion um. Ein ‚Copyright' (*ius privatum*), ein privates Eigentumsrecht an einer bisher ‚gemeinfreien', im öffentlichen Besitz befindlichen *publica materies* wie dem in lateinischer Prosa verfassten Ps.-Matthäus-Evangelium erwirbt demnach, wer wie hier in deutscher Dichtung etwas Eigenständiges, Ungewöhnliches und von der Masse Verschiedenes bietet, nicht zu getreu Wort für Wort die *publica materies* übersetzt und als Nachahmer nicht zu sklavisch dem Vorbild folgt sowie schließlich den zu viel versprechenden Anfang des Homer bloß in formaler Hinsicht nachahmenden ‚kyklischen Schreibers' meidet. Diese Bedingungen hat ‚Meister Heinrich' offenbar für den Teil der Marienvorgeschichte erfüllt, so dass dieser Teil des Stoffs jetzt nach Maßgabe der Poetik des Wi(e)derdichtens sein Eigentum ist.[185] Die horazischen Bedingungen, die Meister Heinrich für seinen Teil des Stoffs erfüllt hat, gelten auch für Konrad, und sie werden von ihm ebenfalls erfüllt. Konkret kann man vor allem an die erste Originalitätsbedingung (Hor. ars 131 f.: *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem*) denken. Diese Bedingung bzw. die Möglichkeit, einen Stoff in Privatbesitz zu nehmen, fundiert Konrads Kunst; ex negativo würde bei Nichteinhaltung der Bedingung gelten: *ich velschet mîne chunst dar an*. Also verweilt er nicht (*non moraberis*) an der Stelle, an der Heinrich sich poetisch bereits aufgehalten hat, sondern paraphrasiert sie nach Maßgabe der *brevitas* (Ko. KJ 100–128); Originalität und ein Eigentumsrecht strebt er für diesen Teil dezidiert nicht an. Die Lösung betrifft demnach die Inventio des Stoffs qua Umgewichtung (Amplificatio und Abbreviatio) – Konrad handelt kurz ab, was bereits bekannt ist, und amplifiziert, was von Heinrich unberührt gelassen worden ist. Überdies reflektiert er seine Inventio als Praxis des Wi(e)derdichtens, wenn er die inzwischen in

185 Es geht also weniger um eine das „Selbstbewußtsein des Autors artikulier[ende] […] Abgrenzung von Dichterkollegen, die sich mit einer ähnlichen Materie befaßt haben" (Klein 2008, S. 26), als vielmehr um die ‚Not', sie gemäß der Poetik des Wi(e)derdichtens überbieten zu müssen.

Meister Heinrichs Privatbesitz übergegangene Materia zu verschweigen ankündigt: *daz verswîge ich hie durch einen list, / want ez vor mir getihtet ist* (Ko. KJ 129 f.). Sein Verfahren verweist deutlich auf die horazische *Ars poetica* und ihre Originalitätsbedingungen.[186]

Der *list* allerdings besteht eigentlich darin, dass Konrad nicht wirklich verschweigt, was Heinrich schon gesagt hat, sondern in einer Praeteritio eben das paraphrasiert, was Heinrich schon gesagt hat (Ko. KJ 100–128), wobei Heinrichs und Konrads Rede ineinander übergehen: In Konrads Bericht erzählt Heinrich, *wie* (Ko. KJ 100) dieses und *wie* (Ko. KJ 113) jenes passiert, während Konrad dann verschweigt, *wie* sich ein Drittes ereignet (Ko. KJ 127 f.). Eine *matêrie* zu bearbeiten, die ein anderer bereits poetisch bekannt gemacht (Ko. KJ 133), also in den *vilem patulumque orbem* gestellt hat, verstößt gegen die Dichtkunst im Paradigma der Artifizialität (*chunst*); sie trotzdem – in Kürze – zu paraphrasieren (Ko. KJ 100–126), zeugt von einem agonalen Überbietungsanspruch (*list*). Darauf verweist nicht zuletzt der Vollzug der Horaz-Imitatio bei der Verszählung: Zumindest in Handschrift B gemäß der Edition von Fromm und Grubmüller beziehen sich Konrads Verse 131 ff. auf seine eigene Originalität nach Maßgabe der Regeln der horazischen Poetik des Wi(e)derdichtens, wo sie in den Versen 131 ff. der *Ars poetica* expliziert werden. Sein auf die eigene *chunst* bezogener spielerischer Umgang mit dem Eigentum anderer belegt, dass sich Konrad vom Paradigma der Artifizialität aus zur Originalität seiner Apokryphen-Bearbeitung aufschwingt. Der Originalitätsanspruch begründet schließlich, warum er sich im Epilog als „zentrale gestaltende Instanz“[187] nennt und jegliche Änderung an seiner Gestaltung der Materia untersagt (Ko. KJ 3013–3017); denn der Stoff gehört – erst – jetzt, nach der erfolgreichen originellen Bearbeitung, ihm. Konsequenterweise nennt sich Konrad erst am Ende, nachdem er die Materia vollständig bearbeitet hat, selbst (Ko. KJ 3018 f.: *ich / von Fuozesbrunnen Chuonrât*), um mit dieser Signatur sein Eigentumsrecht am Stoff anzuzeigen. Auf dem Weg dorthin stehen „Traditionalität“ und „Innovation“ keineswegs im Widerspruch zueinander,[188] sondern in einem wechselseitigen Bedingungsverhältnis: ‚Kunst‘ kommt erst in der innovierenden Aneignung der Tradition – der öffentlichen *materies* bzw. *matêrie* – als Dienst an der Materia zur Geltung. Eine Berufung auf „ästhetische Autonomie“ führte angesichts dessen in die Irre; Innovativität und Originalität sind Funktionen der Artifizialität, das ‚Copyright‘ ist ihr Resultat.

186 Siehe auch Galfr. doc. 2,134: *Secundus modus est ne sequamur vestigia verborum, et hoc est intelligendum quantum ad corpus materiae; quia, si ceteri qui tractant materiam communem prius hanc partem materiae verbis exprimunt, postmodum illam, tertio tertiam, et sic deinceps, nos non debemus haec vestigia verborm sequi, ut illam partem materiae quam praemittunt praemittamus, et sic deinceps, sed universitatem materiae speculantes ibi dicamus aliquid ubi dixerunt nihil, et ubi dixerunt aliquid, nos nihil; quod etiam prius, nos posterius, et e converso; et sic communia proprie dicemus.* Konrads Vorgehen, nur die bereits mit *verba* versehenen Teile zu verschweigen, scheint dem hier beschriebenen Verfahren zu entsprechen.

187 Klein 2008, S. 27.

188 So Klein 2008, S. 27.

Die Aneignung der Materia erfolgt zuletzt nicht mehr im Paradigma der Artifizialität, sondern im Paradigma höfischer Praxis. Wer sich selbst dadurch (ökonomisch, politisch oder sozial) ‚reicher' machen wollte, dass er eigene Zusätze (*spel*) zu der in Konrads Privatbesitz befindlichen Materia hinzufügte, der handelte unschicklich, weil er sich selbst entehrte (Ko. KJ 3013–3017: *swer sich nu dar an richet* / *unt ez baz oder anders sprichet* / *und sezzet sîniu spel dar zuo,* / *des dunchet mich, er missetuo,* / *wan er* entêrt *sich*).[189] Vor dem Hintergrund der Originalitätsforderung und unter Berufung auf die horazische Eigentumslogik – die Materia gehört inzwischen Konrad – werden weitere Wiederdichtungen, die sich nicht der Mühe origineller Inventio unterziehen, sondern sich auf ein müheloses ‚Anders- und Weitererzählen' verlegen, nach der Zentralkategorie höfischer Praxis, der Ehre bzw. ihrem Gegenteil, der Schande, bewertet. Wer beim Wiederdichten bestehende Eigentumsverhältnisse einer Materia beachtet, achtet auch die Prinzipien der Originalität und Agonalität und erwirbt so Ehre; wer hingegen bestehende Eigentumsverhältnisse missachtet, entzieht sich der Maßgabe der Poetik des Wi(e)derdichtens und verliert Ehre bzw. erwirbt Schande. In diesem Sinn ist das Wi(e)derdichten für Konrad eine höfische Praxis.

Das vorletzte Wort hat, passend zur Berufung auf die Ehre als Kategorie höfischer Praxis, die *mâze*: Sollte etwas an Konrads Dichtung das ‚Maß' (*mâze*) vermissen lassen oder falsch bemessen sein, verspricht Konrad, dem Stoff ein anderes Kleid anzumessen: *sô snüer ich gern ein anderz baz* (Ko. KJ 3027). Diese Metaphorik scheint deutlich auf die *Poetria nova* zu verweisen, die das Einkleiden der Materia mit dem Gewand der Dichtung im konzeptuellen Rahmen höfischer Praxis metaphorisch geprägt hat (Galfr. P.n. 61; siehe Kap. 2.5.2 und 4.4.3). Auch wenn die Chronologie einen solchen Verweis unwahrscheinlich macht, ist das Ergebnis klar: Konrads Dichten will nicht autonom werden, sondern im Gegenteil der Materia dienen, weil ein solcher Dienst, gemäß den Regeln der Ars ausgeführt und zugleich in listiger Imitatio die *lex operis* zurücklassend, ein Eigentumsrecht an der Materia gewährt und Ansehen bringt.

3.4.3 Agon mit dem Finder. Wolframs von Eschenbach *Parzival*

Wolfram von Eschenbach behauptet, bei seiner Neubearbeitung der Parzival-Materia der Bearbeitung Kyots zu folgen, der seinerseits den Stoff von Flegetanis übernommen und umgeschrieben habe (Wo. Pz. 453,1–455,22).[190] Der Clou der poetologischen Erzählung, woher Kyot den Stoff habe, liegt vielleicht weniger in der Mystifikation der

189 Die im Apparat der Ausgabe von Fromm und Grubmüller mitgeteilte Lesart der Handschrift C bietet für Ko. KJ 3017 (*wan er entêrt selbe sich*) eine Variante, die einen direkten Bezug zu Konrads eigener Referenz auf die horazischen Originalitätsbedingungen herstellt: *Vnd vålschet selbe sich*, siehe Ko. KJ 131: *ich velschet mîne chunst dar an.*

190 Vgl. für eine grundlegende Untersuchung der Kyot-Stellen Lofmark 1977.

Gralsgeschichte und ihrer Auratisierung als Sternenschrift[191] als eher einfach darin, ein mehrfaches Wiederschreiben als paraphrastisches Grundprinzip des Wiederdichtens in Szene zu setzen (siehe auch das Beispiel des *Rolandslieds* in Kap. 3.3.1). Denn die Fundgeschichte erzählt eine wiederholte reskribierende Bearbeitung der Gral-Materia: Flegetanis habe sie in den Sternen gelesen und von dort de-skribiert (Wo. Pz. 453,23–455,1, hier 453,30: *der schreip vons grâles âventiur*, 455,1: *Sus schreip dervon Flegetânîs*), Kyot habe sie später in Toledo gefunden (Wo. Pz. 453,11–14: *Kyôt der meister wol bekant / ze Dôlet verworfen ligen vant / in heidenischer schrifte / dirre âventiure gestifte*). Während der jüdisch-pagane Gelehrte Flegetanis mit der Ars der Astronomie (Wo. Pz. 454,9–20) auskommen musste, um die Materia aus den Sternen abzuschreiben, verfügte Kyot zusätzlich zu seiner ‚Kunst' (*list*), zu der die ‚historiographische' Inventio (Wo. Pz. 453,12) ebenso gehört wie das intensive Studium der heidnischen Schrift (Wo. Pz. 453,15–17),[192] über die Taufe als Voraussetzung, um die Geheimnisse des Grals offenzulegen (Wo. Pz. 453,20–22: *kein heidensch list möht uns gefrumm / ze künden umbes grâles art, / wie man sîner tougen innen wart*). Lesen, finden, schreiben, diesen Dreischritt, der schon in der *ars poetica* begegnet, wiederholt Kyot, dessen große dichterisch-lyrische *kunst* (Wo. Pz. 416,22 f.) Wolfram ausdrücklich rühmt. Zuerst forschte Kyot in einer planmäßig ausgeführten Inventio in ‚lateinischen Büchern' der Materia nach,[193] bis er durch die verstreute Lektüre britischer, französischer und irischer Chroniken (Wo. Pz. 455,9–11) die gesuchte Materia (über das Gralsgeschlecht) in ‚Anschouwe' (Anjou) fand (Wo. Pz. 455,12: *ze Anschouwe er diu mære vant*). Diese Parzival-Materia (Wo. Pz. 416,25–27: *Kyôt ist ein Provenzâl, / der dise âventiur von Parzivâl / heidensch geschriben sach*) habe Kyot dann auf Französisch wiedergedichtet (Wo. Pz. 416,28: *swaz er en franzoys dâ von gesprach*; siehe 827,4–11).[194] Was Kyot wiedergedichtet hat, das wiederdichte nun auch Wolfram (Wo. Pz. 416,29 f.; 431,2; 827,3–14), über dessen Inventio man jedoch nur undeutliche Angaben erhält (Wo. Pz. 827,9 f.: *von Provenz in tiuschiu lant / diu rehten mære uns sint gesant*).

Einen Hinweis zur Inventio gibt Wolfram aber doch, und zwar im Parzival-Prolog: Gäbe es drei von seiner Sorte, deren jeder Wolframs *kunst* aufwiegen würde (Wo. Pz. 4,2–4), bräuchten sie zusätzlich noch *wilden funt* (Wo. Pz. 4,5), wenn sie erzählen wollen würden, was Wolfram allein erzählt. Und dabei will Wolfram ‚nur' ein *maere niuwen* (Wo. Pz. 4,9), das heißt, die von Flegetanis und Kyot jeweils gelesene und deskribierte sowie wiedergedichtete Geschichte vom Gralsgeschlecht und von Parzival ‚erneuern'. Entscheidend ist dabei erstens, dass Wolframs Inventio sich im Rahmen der Poetik des Wiederdichtens

191 Vgl. Strohschneider 2014, S. 37–57.

192 Zu Kyot als Historiker vgl. Lofmark 1977, S. 41. Zur historiographischen Inventio allgemein vgl. Kelly 1992, S. 68–93.

193 Wo. Pz. 455,2–8: *Kyôt der meister wîs / diz mære begunde suochen / in latînschen buochen, / wâ gewesen wære / ein volc dâ zu gebære / daz ez des grâles pflæge / unt der kiusche sich bewæge.*

194 Vgl. Lofmark 1977, S. 40.

situiert und also das homerische Verfahren des Dazu-Fingierens inkludiert. Der *wilde funt* meint demnach vor allem die gegenüber Chrétien (mit ‚Kyot') unternommene Extrapolation der Parzival-Geschichte durch die Elternvorgeschichte und die Gawan-Partien, das heißt ein Wiederdichten, das ‚so fingiert, so Falsches mit Wahrem wiedermischt, dass die Mitte nicht mit dem Anfang und das Ende nicht mit der Mitte widerstreitet' (Hor. ars 150 f.: *ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum*). Tatsächlich reflektiert Wolfram in der ‚Selbstverteidigung' am Ende des zweiten Buchs seine im Einklang mit dem originellen Wiederdichten stehenden Dazu-Erfindungen, die Geschichten von Parzivals Eltern, vor dem Hintergrund der *Ars poetica*:

> hetens wîp niht für ein smeichen,
> ich solt iu fürbaz reichen
> an disem mære unkundiu wort,
> ich spræche iu d'âventiure vort.
> swer des von mir geruoche, 25
> dern zels ze keinem buoche.
> ine kan decheinen buochstap.
> dâ nement genuoge ir urhap:
> disiu âventiure
> vert âne der buoche stiure. 30
> (Wo. Pz. 115,21–30)

> Hielten es die Damen nicht für eine Schmeichelei, würde ich weiterhin zu dieser [vorliegenden] Materia ungehörte Worte reichen; ich würde für euch die Geschichte weiterspinnen. Wer sich dies von mir wünschen würde, der sollte das aber keinem Buch zurechnen. Ich verfüge über keinen Buchstaben. Dort nehmen ja schon viele andere ihren Anfang. Diese Geschichte bewegt sich ohne die Unterstützung von Büchern.

Ich denke nicht, dass man diese Rechtfertigung auf den ganzen *Parzival* beziehen sollte. Vielmehr scheint Wolfram hier die *ignota indictaque* (Hor. ars 130) zu nennen, die er dem vorliegenden Parzival-*maere* in Gestalt der Elternvorgeschichte hinzugefügt hat (*an disem mære unkundiu wort*); er könnte so weitermachen, der vorliegenden Materia ‚ungehörte Worte' hinzufügen und die Elternvorgeschichte weiter ausbreiten (die *âventiure vort sprechen*), man müsste sich dann aber darüber im Klaren sein, dass Wolfram dabei keine bekannten Stoffe aus Büchern nimmt, sondern erfindet (*disiu* [die ‚fortgesprochene'] *âventiure / vert âne der buoche stiure*). Entscheidend ist zweitens, dass Wolfram den horazischen Konnex von Unnachahmlichkeit und Wiederdichten ins Spiel bringt, um seine eigene Originalität zu begründen. Die Verse Wo. Pz. 4,2–9 bieten nämlich eine ausgesprochen kreative Umschrift der Verse Hor. ars 240–242: *ex noto fictum carmen sequar – ein mære wil i'u niuwen* (Wo. Pz. 4,9); *ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem: tantum series iuncturaque pollet – nu lât mîn eines wesen drî, / der ieslîcher sunder phlege / daz mîner künste widerwege: / dar zuo gehôrte wilder funt, / op si iu*

gerne tæten kunt / daz ich iu eine künden wil. / si heten arbeite vil (Wo. Pz. 4,2–8). Wiedergedichtet wird im *Parzival*, um durch ‚ungezügelte Inventio' (*wilden funt*) die Materia originell zur Geltung zu bringen und sie dem ‚wilden' Bearbeiter Wolfram als Eigentum zu überschreiben. Wenn die Erfindung integraler Bestandteil dieses also Fiktives und Wahres mischenden Wiederdichtens (*remiscere*) ist, dient auch die Inserierung der fingierten Kyot-Figur seinem Zweck: Wolfram überbietet auf agonale Weise Chrétien, den er als nennenswerten Bearbeiter der Parzival-Materia ausschaltet (Wo. Pz. 827,1–14). Der Ruhm der Parzival-Materia fällt auf Wolfram allein zurück. Umgekehrt hat nur Wolfram (mit Kyot) diese Materia durch seine auch auf Erfindungen ausgreifende Inventio preiswürdig bearbeitet – Chrétien jedenfalls wird gerade dafür kritisiert, dem *mære*, der Materia, *unreht getân* zu haben (Wo. Pz. 827,2). Erfolgreich wiederdichten heißt, der Materia zu ihrem Recht zu verhelfen.

3.4.4 Die Materia *rehte* lesen. Gottfrieds von Straßburg *Tristan*

Gottfried von Straßburg konstatiert im Prolog seines *Tristan*, dass er zwar weder der erste noch der einzige ist, der den Tristan-Stoff bearbeitet, dass ihn aber bisher nicht viele richtig bearbeitet haben:

> Ich weiz wol, ir ist vil gewesen,
> die von Tristande hânt gelesen;
> und ist ir doch niht vil gewesen,
> die von im rehte haben gelesen.
> (Go. Tr. 131–134)
>
> Ich weiß sehr wohl, dass es viele gegeben hat, die von Tristan erzählt haben. Und doch hat es nicht viele gegeben, die von ihm richtig erzählt haben.

Wie Hartmann, Wolfram und andere sagt Gottfried (implizit), dass es das Ziel seiner poetischen Unternehmung ist, die eigene, hier also die Tristan-Materia *rehte* wiederzudichten.[195] Dabei tritt das Problem auf, dass, mit Horaz und aus Sicht eines informiert-kritischen Publikums reformuliert, der Status der Materia unklar ist: Handelt es sich um eine *publica materies*? Oder liegen bereits Bearbeitungen vor, die ein Eigentumsrecht an der Materia begründen? Der mögliche Einwand, auf den Gottfried – in einem thematischen Neueinsatz des Prologs – mit *Ich weiz wol* reagiert, könnte etwa lauten: ‚Sag an, Gottfried, der Stoff gehört doch Eilhart (oder Beroul oder …)!? Wenn du dir den Stoff aneignen willst, musst du ihn aber originell wiederdichten!' Demnach sah sich Gottfried

195 Wie Konrad von Fußesbrunnen beginnt Gottfried seine Reflexion über eine Materia, die er durch originelle Neubearbeitung in Besitz nehmen möchte, hinsichtlich der Verszählung an exakt derselben Stelle (Go. Tr. 131 ff.), an der Horaz seine Ausführungen über die Bedingungen für die Inbesitznahme einer Materia durch originelle Neubearbeitung begonnen hat (Hor. ars 131 ff.).

unter den Bedingungen der Poetik des Wi(e)derdichtens zur poetologischen Rechtfertigung genötigt, wenn er eine dem Gemeinbesitz mutmaßlich entzogene Materia *proprie* wiederdichten und sich dadurch aneignen wollte. Seine erste Antwort besteht darin, die bisherigen Bearbeitungen zu diskriminieren; diese hätten die Tristan-Materia nicht ‚richtig' oder ‚angemessen' (*rehte*) erzählt.[196] Gottfried scheint also, etwa im Sinn der ersten horazischen Originalitätsbedingung (Hor. ars 131 f.) und wie von Chrétien (Chr. Er. 13 f. und 19–22) vorgemacht,[197] den Weg des Agons gehen zu wollen, um ein Eigentumsrecht am Tristan-Stoff zu erlangen. Doch dieser Eindruck täuscht; denn Gottfried weist die Absicht, wider den *vilem patulumque orbem* der früheren Wiederdichter seine eigene *proprie*-Bearbeitung zu entwickeln, ausdrücklich zurück:

> Tuon aber ich diu gelîche nuo 135
> und schepfe mîniu wort dar zuo,
> daz mir ir iegelîches sage
> von disem maere missehage,
> so wirbe ich anders, danne ich sol.
> ich entuon es niht: sî sprâchen wol 140
> und niwan ûz edelem muote
> mir unde der werlt ze guote.
> binamen si tâten ez in guot.
> und swaz der man in guot getuot,
> daz ist ouch guot und wol getân. 145
> (Go. Tr. 135–145)

> Würde ich aber jetzt demgemäß handeln und meine Worte in der Art bilden, dass mir ihrer aller Erzählung von dieser Materia missfalle, dann verhielte ich mich anders, als ich soll. Ich lasse es bleiben: Sie erzählten gut und allein aus ausgezeichneter Gesinnung, mir und der ganzen Gesellschaft zum Vorteil. Sie taten es wirklich in guter Absicht, und was der Mensch in guter Absicht tut, das ist auch gut und angemessen getan.

Genaugenommen will er weniger die Werke als vielmehr die früheren Bearbeiter nicht kritisieren, wie umgekehrt Konrad von Fußesbrunnen nicht die Werke unorigineller Weiterdichter, sondern die Ehre der Weiterdichter selbst, die eine originelle Bearbeitung nicht achten würden, angegriffen hatte (Ko. KJ 3016 f.: *des dunchet mich, er missetuo, / wan er* ent*êrt selbe sich*; siehe Kap. 3.4.2). Der Grund für Gottfrieds Zurückhaltung liegt in einer – doch wohl höfischen – internalisierten Verhaltensnorm, die ihm eine allzu deutliche Missfallensäußerung verbietet (*so wirbe ich anders, danne ich sol*), wenn die Handlungen anderer und ihre dahinter sichtbar werdenden Absichten gut waren (*sî sprâchen wol / und niwan ûz edelem muote / mir unde der werlt ze guote*). Gottfried argu-

196 Vgl. Flecken-Büttner 2011, S. 198 f.
197 Vgl. Haug 1992, S. 213.

mentiert hier zunächst mit Kategorien der Praxis (das Verb *tuon* begegnet sehr häufig), für die Intentionen zentral sind, und nicht der Poiesis, für die das Ergebnis, das Werk, ausschlaggebend wäre. Dennoch hält Gottfried an seiner Aussage, die früheren Bearbeiter hätten nicht richtig von Tristan erzählt, fest:

> aber als ich gesprochen hân,
> daz sî niht rehte haben gelesen,
> daz ist, als ich iu sage, gewesen:
> sîne sprâchen in der rihte niht,
> als Thômas von Britanje giht, 150
> der âventiure meister was
> und an britûnschen buochen las
> aller der lanthêrren leben
> und ez uns ze künde hât gegeben.
> (Go. Tr. 146–154)

> Aber als ich gesagt habe, dass sie nicht richtig erzählt haben, ist das so gemeint gewesen, wie ich jetzt darlege: Sie erzählten nicht in der Geradheit, wie sie Thomas von Britannien artikuliert, der der Meister der Geschichte war und in bretonischen Büchern das Leben aller Herren des Landes recherchierte und es uns bekannt gegeben hat.

Jetzt wird verständlich, warum Gottfried nicht in eine agonale Auseinandersetzung mit den früheren Bearbeitern treten wollte: Diese haben sich bereits bei der Inventio vergriffen. Offenbar liegt ihrem Erzählen eine andere bzw., wie sich zeigen wird, anders gestaltete Materia als Gottfrieds Wiederdichtung zugrunde. Gottfried selbst richtet sich und sein Erzählen an der *rihte* des Thomas von Britannien aus, dessen nur fragmentarisch erhaltener *Tristan* wohl zwischen 1155 und 1176 entstanden ist.[198] Die *rihte* (‚Geradheit, Richtigkeit') weist einerseits auf das Prinzip der Regularität, das – wie das *meister*-Attribut für Thomas – Gottfrieds poetisches Unternehmen in der poetologischen Reflexion auf das Paradigma der Artifizialität verpflichtet.[199] Andererseits kann *rihte* auch ‚gerader Weg' bedeuten und somit als Wegmetapher für die geforderte Imitatio des Thomas verstanden werden,[200] die vielleicht in einen Gegensatz zum *vilem patulumque orbem* der zahlreichen früheren Bearbeitungen tritt. Thomas verfügt offenbar über eine besondere Autorität hinsichtlich des Stoffs, ist *der âventiure meister*, weil er eine umfangreiche historiographische Recherche, also wohl eine besonders gründliche Inventio – Neugewichtung der Bedeutungen der Materia-Teile – betrieben hat (Go. Tr. 152 f.), wobei zu bedenken ist, dass die Herstellung von Wahrscheinlichkeit, die immer wieder

198 Vgl. Bonath 1985a, S. 17 f.
199 Vgl. in diesem Sinn W. Schröder 1975, S. 318. Vgl. zum *meister*-Attribut Bürkle 2015, S. 135–138.
200 Vgl. Bürkle 2015, S. 137, die *rihte* mit „Spur" (des Thomas) und „Richtung" (auf Thomas hin) übersetzt.

als hervorragendes Kennzeichen der Bearbeitung des Thomas genannt wird,[201] das wesentliche Ziel der topischen Inventio darstellt. Das *lesen*, das ‚Lesen' von *leben* meint also ein funktional im Hinblick auf die topische Inventio von Figuren und Handlungen ausgerichtetes Sammeln von Attributen und Eigenschaften. Wenn Gottfried sich in diesem zweiten Sinn nach Thomas richtet, wird man eine praktische Nachahmung erwarten, und in der Tat sagt Gottfried im Anschluss:

> Als der von Tristande seit, 155
> die rihte und die wârheit
> begunde ich sêre suochen
> in beider hande buochen
> walschen und latînen
> und begunde mich des pînen, 160
> daz ich in sîner rihte
> rihte dise tihte.
> sus treip ich manege suoche,
> unz ich an eime buoche
> alle sîne jehe gelas, 165
> wie dirre âventiure was.
> (Go. Tr. 155–166)

> Die gerade Weise und Wahrheit dessen, wie Thomas von Tristan erzählt, begann ich in zwei Arten von Büchern, französischen und lateinischen, eifrig zu suchen. Und ich begann mich darum zu bemühen, dass ich auf seinem geraden Weg diese Dichtung einrichte. So führte ich viele Suchläufe aus, bis ich an einem Buch alle seine Berichte las, wie diese Geschichte war.

Gottfried hat also die mühsame, hermeneutische Inventio des Thomas (Go. Tr. 152f.: *und an britûnschen buochen las / aller der lanthêrren leben*) imitiert (*sus treip ich manege suoche*), um schließlich das Ergebnis von dessen Inventio (Go. Tr. 154: *und ez uns ze künde hât gegeben*) zu finden (*unz ich an eime buoche alle sîne jehe gelas*). Das Ziel besteht darin, nach dem Vorbild der *rihte* des Thomas die eigene Wiederdichtung einzurichten, wobei Gottfried das oben (siehe Kap. 3.3.2) besprochene Grundsatzreimpaar für regelgemäßes Wiederdichten verwendet (*daz ich in sîner rihte / rihte dise tihte*). Die Technik der Inventio dient dabei der Praxis der Imitatio; der Zentralbegriff für die hermeneutisch-inventive Wiederdichtung lautet *lesen*, was ‚sammeln', ‚lesen', ‚erzählen' oder auch ‚auslesen' bedeuten kann.[202] Gottfried scheint damit zugleich eine Lösung für sein ursprüngliches Problem, wie sich die bereits (mehrfach?) in Besitz genommene Tristan-Materia originell und zugleich ehrenvoll wiederdichten lässt, gefunden zu haben: Anders als die früheren Bearbeiter legt er die Tristan-Materia in der *rihte* und *wârheit* des Thomas von Britannien zugrunde. In dieser Bedeutung einer durch gründliche Inventio auf Wahr-

201 Vgl. etwa W. Schröder 1975, S. 316; Bonath 1985b, S. 384.
202 Vgl. W. Schröder 1975, S. 309–312.

heit getrimmten Gestaltung trägt die *rihte* Züge des *cursus*, der bei Galfrid von Vinsauf den Auftritt der Materia nach Maßgabe höfischer Schönheits- und Verhaltenspraktiken am Hof bezeichnet.

Doch mit dieser Lösung der Thomas-Imitatio kann Gottfried nur die erste Originalitätsbedingung des Horaz erfüllen. Im gleichen Zug begibt er sich in die Abhängigkeit eines einzigen Vorbilds und droht also die dritte Bedingung, nicht als Nachahmer in die Enge zu geraten (Hor. ars 134 f.: *nec desilies imitator in artum / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*), zu verfehlen. Diese Gefahr scheint umso dringlicher, je mehr Gewicht man auf die Normativität der *rihte* legt und je mehr man die Wahrheit allein in Thomas' Bearbeitung zu sehen geneigt ist. Aus der Klemme könnte Gottfried nur ein beherzter Sprung helfen. Tatsächlich reicht seine Thomas-Imitatio über eine textimmanente Behauptung hinaus. Denn Gottfrieds Diskriminierung der anderen Bearbeitungen zugunsten der *rihte* des Thomas lässt sich auf eine entsprechende Diskriminierung varianter Tristan-Erzählungen bei Thomas selbst zurückführen,[203] der in einem poetologischen Exkurs von den „viele[n] Varianten" der Materia (*cunte*) berichtet, die er in seiner Bearbeitung zur Einheit (wohl gemäß Hor. ars 23) verbinde und sich dabei, das „Überflüssige" (*surplus*) weglassend, auf das Nötige fokussiere.[204] Diese Aussage über das eigene Wiederdichten, die frappant an den horazischen Wiederdichter Homer erinnert, der nicht *ab ovo*, sondern *in medias res* beginnt und dabei „das weg[lässt], von dem er nicht hofft, es könne brillant werden, wenn er es behandelt",[205] erfolgt an einer Stelle, wo sich die vielfältige Materia in den verschiedenen Bearbeitungen diversifiziert (Th. Tr. 2112–2115 [D 840–843]: *Ici diverse la matyre. / Entre ceus qui solent cunter / E del cunte Tristran parler, / Il en cuntent diversement*). Doch das, was die anderen Bearbeiter Thomas' Kenntnis nach erzählen, „erzählen sie [...] nicht Breri entsprechend, / der die Taten und die [Geschichten] / von allen Königen, von allen Grafen wußte, die in der Bretagne gelebt haben" ([...] *Mès sulun ço que j'ai oï, / Nel dient pas sulun Breri / Ky solt les gestes e les cuntes / De tuz les reis, de tuz les cuntes / Ki orent esté en Bretaingne*).[206] An der Stelle, an der bei Thomas die überragende Inventio des Breri genannt wird, nennt Gottfried in auffälliger Ähnlichkeit die überragende Inventio des Thomas.[207] Noch das Motiv,

203 Vgl. W. Schröder 1975, S. 313 f.; Haug 1992, S. 214; Glauch 2005, S. 56 f.; Flecken-Büttner 2011, S. 204 f.; Scholz 2011, S. 260 f. (zu Go. Tr. 150); Bürkle 2015, S. 137 f.

204 Th. Tr. 2107–2110 [D 835–838] (Übers. Bonath 1985, S. 255): *Seignurs, cest cunte est mult divers, / E pur ço l'uni par mes vers / E di en tant cum est mester / E le surplus voil relesser* („Ihr Herren, diese Geschichte hat sehr viele Varianten, / und deshalb füge ich sie durch meine Verse zur Einheit zusammen / und sage davon so viel, wie nötig ist, / und das Überflüssige will ich beiseite lassen").

205 Hor. ars 146 f., 148 und 149 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 623).

206 T Tr. D 847–851 (Übers. Bonath 1985, S. 255, leicht verändert).

207 Zur Ähnlichkeit vgl. W. Schröder 1975, S. 313–318; Bonath 1985, S. 385. Die Quellenkritik des Thomas ist auch Vorbild für Gottfrieds Schwalbenhaar-Exkurs (Go. Tr. 8601–8628), vgl. Bonath 1985, S. 383. Siehe zuletzt Go. Tr. 18463–18470.

nicht mit den anderen Bearbeitern zu streiten, könnte Gottfried – wie außerdem die Wegmetaphorik – von Thomas übernommen haben.[208]

Statt zur Lösung scheint Gottfrieds Imitatio-Praxis nur immer tiefer hinein in die Enge zu führen, die ihm die *rihte* seines Vorbilds auferlegt. Doch wie Bürkle analysiert hat, wird durch den Bezug auf Thomas, der Breri ins Spiel bringt, um andere Bearbeitungen zu diskriminieren, „das Prinzip der Nachfolge in personaler Konstellation quasi als Abfolge von Schülern und Meistern umgesetzt“, wobei die „Nachfolge“ zur „Perfektionierung und durchaus auch hierarchisch gedachten Überbietung“[209] gesteigert werde. Diesen Aspekt halte ich für ganz entscheidend: Gottfried tritt im Rahmen höfischer Praxis, die seine Poetologie rahmt und eigentlich fundiert, an in einem Agon nicht gegen beliebige Bearbeiter irgendeiner Version (*vilem patulumque orbem*), sondern imitiert gerade den besten Bearbeiter – sozusagen den ‚britischen Homer‘ –, der die Tristan-Materia durch seine herausragende Inventio-Kunst auf anspruchsvolle Weise neu gestaltet hat. Doch Gottfrieds Imitatio, das ‚Folgen‘ in der *rihte* des Thomas, bleibt nicht bei der Nachfolge stehen, sondern impliziert, wie Thomas es vorgemacht hat, ein Wetteifern mit dem Vorgänger, um ihn zuletzt zu überbieten. Nichts anderes kündigt Gottfried schließlich an:

waz aber *mîn* lesen dô waere
von disem senemaere,
daz lege ich mîner willekür
allen edelen herzen vür, 170
daz sî dâ mite unmüezic wesen.
ez ist in sêre guot gelesen.
(Go. Tr. 167–172, Hervorhebung J.S.)

Was aber *meine* Wi(e)derdichtung dieser Liebesverlangen-Materia dann wäre, das lege ich meiner freien Willenswahl gemäß allen edlen Herzen vor, auf dass sie damit beschäftigt seien. Es ist eine sehr gute Lektüre für sie.

Gottfried verspricht endlich eine auf herausragender Inventio gegründete, eigenständige und originelle Bearbeitung der Tristan-Materia, mit der er sich den Stoff anzueignen gedenkt (*mîn lesen*).[210] Seine Suche (Go. Tr. 155–166) zielte, so lässt sich jetzt rekonstruieren, nicht darauf, die Bearbeitung des Thomas in einem realistischen Sinn (etwa durch Handschriftenstudium) tatsächlich zu finden, wie manchmal in der Forschung

208 Siehe Th. Tr. 2151–2154 [D 879–882] (Übers. Bonath 1985, S. 259): *Il sunt del cunt forsveié / E de la verur esluingné, / E se ço ne volent granter, / Ne voil jo vers eus estriver* [...] („Sie sind von der Geschichte abgeirrt / und haben sich von der Wahrheit entfernt; / und wenn sie das nicht zugeben wollen, / will ich nicht gegen sie streiten [...]“).

209 Bürkle 2015 S. 138.

210 Vgl. auch Flecken-Büttner 2011, S. 200–203.

zu lesen ist.[211] Denn die *künde* (‚Kenntnis') von dessen Bearbeitung hatte Gottfried ja bereits vor seiner Suche (Go. Tr. 154). Das *buoch* (Go. Tr. 164), das Gottfried schließlich findet, bleibt vielmehr, wie Bürkle erkannt hat, eine „Leerstelle", die als „fingierte Quelle" interpretiert werden kann, „die Gottfried als Metonymie der Übertrumpfung latent gegen Thomas ausspielt".[212] Dieser Deutung schließe ich mich weitgehend an; nur ein Detail möchte ich anders perspektivieren: Wenn Gottfried solange sucht, bis er in einem Buch alle *jehe* des Thomas gelesen hat (Go. Tr. 163–166: *sus treip ich manege suoche, / unz ich an eime buoche / alle sîne jehe gelas, / wie dirre âventiure was*), bedeutet das letztlich, dass er solange das Verfahren der (topischen) Inventio betrieben hat, bis er eine Bearbeitung zustande gebracht hat, die als originelle Imitatio der originellen Re-Inventio des Thomas gelten kann. Diese originelle Imitatio durch Re-Inventio bezeichnet der nächste Vers präzise als *mîn lesen* (Go. Tr. 167). Diese ‚eigene Re-Inventio', die also jetzt Gottfried gehört – Originalität begründet, ganz im Sinn des Horaz, Eigentum an der Materia –, resultiert aus einem freien Willen (*mîner willekür*), der als Kategorie der Praxis die Bearbeitungstechniken begründet, motiviert und überformt. Der Zweck dieser Wi(e)derdichtung liegt außerhalb der Dichtkunst; er besteht darin, dem ausgesucht höfischen Publikum der *edelen herzen* eine gute Lektüre und mithin Beschäftigung (*unmüezekeit*) zu verschaffen, mit der sie sich von der zur Liebeskrankheit (*herzeclage, senede leit, senede nôt*) führenden Trägheit (*müezekeit*) befreien können (siehe Go. Tr. 45–122).

3.4.5 Das fünfte Rad am Wagen? Herborts von Fritzlar *Liet von Troye*

Herbort von Fritzlar, der mit seinem *Liet von Troye* (um 1200) den ersten deutschsprachigen Trojaroman des Mittelalters verfasst hat,[213] ist von der älteren Forschung wenig beachtet worden, weil diese den Text für mittelmäßig und den Autor für plump hielt.[214] Tatsächlich wiederdichtet Herbort in mehrfacher Hinsicht anders als seine ebenfalls um 1200 tätigen Kollegen. Am auffälligsten ist, dass Herbort die Materia nicht wie die meisten anderen Wiederdichter seiner Zeit primär durch amplifizierende, sondern durch abbreviierende Inventio innoviert, wie Elisabeth Schmid betont: „Herbort von Fritzlar ist, so weit ich sehe, der einzige mhd. Dichter seiner Epoche, der seine afrz. Roman-Vorlage kürzt. Den Trojaroman des Benoît de Sainte-Maure – er zählt in der

211 Vgl. etwa Schmitz 1999, S. 469; Schmitt 2005b, S. 47 f.; M. Schulz 2017, S. 9.

212 Bürkle 2015, S. 138.

213 Im Folgenden zitiert nach der revisionsbedürftigen, aber alleinstehenden diplomatischen Ausgabe von Frommann (siehe Herb. LvT). Abkürzungen werden stillschweigend aufgelöst. Berücksichtigt werden ferner die textkritischen Anmerkungen von Menhardt 1940. Eine kritische Ausgabe von Bauschke ist angekündigt. Vgl. Bauschke 2005.

214 Zur älteren Forschung vgl. die Hinweise bei G. P. Knapp 1974, S. 23 f.; Steinhoff 1981, Sp. 1027–1031. Für einen umfassenden neueren Forschungsbericht vgl. Herberichs 2010, S. 13–22.

kritischen Ausgabe von L. Constans 30316 Verse – hat Herbort für seine Fassung, das ‚liet von Troie', auf 18457 Verse herabgemindert und somit das Werk des Vorgängers um fast die Hälfte geschmälert."[215] Die Konnotationen, die im Verb „herabmindern" stecken, reflektieren die Vorbehalte der älteren Forschung. Der Eindruck von Herborts Außergewöhnlichkeit wird dadurch verstärkt, dass Herborts Vorlage, Benoîts *Roman de Troie*, nicht nur in absoluten Zahlen deutlich länger ist, sondern im Verhältnis zu dessen Vorlage, den Troja-Erzählungen von Dares und Dictys, selbst ein krasses Beispiel für (quantitative) *dilatatio materiae* bietet.[216] Herborts Einzigartigkeit ließ ihn indes nicht herausragen, sondern stellte ihn zunächst ins Abseits: Ihm wird, so noch Schmid, wohl einfach nicht mehr eingefallen sein, als der Langeweile am Hof mit buchstäblich *kurzer wîle* abzuhelfen.[217]

Inzwischen hat sich die Einschätzung Herborts jedoch entschieden gewandelt. Nach der ersten eingehenderen Würdigung durch Worstbrock[218] im Jahr 1963 entstanden zunächst seit den 1970er Jahren vereinzelt Studien, die sowohl unausgesprochen[219] als auch programmatisch[220] eine Neubewertung von Herborts vermeintlich misslungenem Trojaroman forderten. Spätestens 1993 konnte Fromm das *Liet von Troye* mit seinem „Plädoyer" für Herbort literarhistorisch ein Stück weit rehabilitieren.[221] Seit Mitte der 1990er Jahre entstehen immer mehr Forschungsbeiträge, die dem *Liet von Troye* eine nicht unerhebliche literarische Qualität attestieren, wobei sich wesentliche Einsichten in Herborts Dichtkunst und ihre Reflexion den Studien von Bauschke und Herberichs verdanken.[222] Im Gegensatz zur früheren Polemik erntet das *Liet von Troye* jetzt öfter – und vor allem in den Arbeiten Bauschkes und Herberichs – Lob für seine ironische und subversive Auseinandersetzung mit den anderen, ‚großen' Autoren der Zeit um 1200. Dabei kommt insbesondere den vermeintlichen Bescheidenheitstopoi des Prologs eine entscheidende Rolle zu, die nun als „ironische Brechungen zum Zwecke des Selbstlobes"[223] interpretiert werden.[224] Auch werden das „hohe Maß an Komplexität, das die

215 Schmid 1997, S. 199.
216 Vgl. Worstbrock 1985, S. 2.
217 Vgl. das mit einem ‚Vielleicht' abgeschwächte entsprechende Fazit von Schmid 1997, S. 218. In der germanistischen Mediävistik haben *brevitas* und Poetiken der *abbreviatio* aktuell Konjunktur, vgl. Holznagel / Cölln 2017; Frick 2018; Frick 2020; Frick / Grütter 2021, darin zu Herbort: Bauschke 2021.
218 Vgl. Worstbrock 1963.
219 G. P. Knapp 1974; Lengenfelder 1975.
220 Schäfer-Maulbetsch 1972, Bd. 2, S. 548 und bes. 569–575.
221 Vgl. Fromm 1993.
222 Vgl. Mecklenburg 1996; Schmid 1998; Bauschke 2003; Bauschke 2004; Lieb 2005, S. 372–379; Kellner 2006, S. 235–245; Schmitz 2007, S. 57–71; Bauschke 2008; Herberichs 2010; Bauschke 2014; Bauschke 2021.
223 Bauschke 2021, S. 187.
224 Vgl. bes. Bauschke 2003; Bauschke 2004; Herberichs 2010, S. 80–99; Bauschke 2021.

Reflexionen im Prolog verraten, und die Kühnheit der dort erfolgten, selbstbewussten Ankündigung einer eigenständigen Stoffgestaltung“[225] hervorgehoben. Herbort vertrete im Prolog einen „hohen literarischen Anspruch“.[226] Diesem Paradigmenwechsel in der Forschung eignet eine angesichts der zum Teil polemischen Kritik der älteren Forschung nachvollziehbare und wohl auch nötige Vehemenz, die jedoch umgekehrt dazu führt, dass nun manche jüngere Deutungen fast überzogen erscheinen. Öfter werden dabei Pointen des Prologs, die, so meine These, vor dem Hintergrund der Poetik des Wi(e)-derdichtens und als Anspielungen auf die *Poetria nova* Galfrids von Vinsauf zu lesen sind, missverstanden. Ihrer Rekonstruktion widmet sich die folgende Analyse.

Der Prolog des *Liet von Troye* beginnt mit einer grundsätzlichen, auf Kunst im Allgemeinen bezogenen Reflexion von Artifizialität:[227]

Swer siner kvnst meister ist
Der hat gewalt an siner list
Der kan si bekeren
Minren vnd meren
Witen vnd engen 5
Kvrtzen vnd lengen
(Herb. LvT 1–6)

Wer ein Meister seiner Kunstfertigkeit ist, der beherrscht sie, der kann sie anpassen, verringern und vermehren, erweitern und verengen, kürzen und verlängern.

Diese Reflexion fordert vom *meister* einer *kvnst*, dass er seine *list* beherrscht, wobei die Bedeutung insbesondere von *list* hier nicht leicht zu erschließen ist. Der Begriff *list* wird dabei von der Forschung häufig mit ‚Stoff‘ bzw. ‚Wissen‘ übersetzt.[228] Tatsächlich erscheint es zunächst als einleuchtend, an dieser Stelle die Unterscheidung von Materia und Artificium, genauer: den Bearbeitungsverfahren der Amplificatio und Abbreviatio, anzusetzen; die *kvnst*-Oppositionen *minren* / *meren*, *witen* / *engen* und *kvrtzen* / *lengen* wären demnach auf den Troja-‚Stoff‘ (*list*) zu beziehen.[229] Doch *list* kann zwar vieles bedeuten, so auch ‚Wissen‘. Aber in der Bedeutung ‚Stoff‘ oder *materia* ist es sonst nicht

225 Herberichs 2010, S. 22.
226 Herberichs 2010, S. 22.
227 So auch Lieb 2005, S. 374 Anm. 40: „Zu Beginn sind diese Aussagen noch nicht auf den Dichter, sondern auf alle ‚Künstler‘ bezogen, so dass die ersten zwei Verse den Charakter einer Exordialsentenz haben (als Selbstverständlichkeit sich gebende Aussage über den Artifex, sofern er als Meister gelten soll).“ Anders Bauschke 2004, S. 352; Kellner 2006, S. 243; Schmitz 2007, S. 58 f.; Herberichs 2010, S. 81.
228 So etwa Herberichs 2010, S. 80 f. m. Anm. 41, die mit Schmid 1997, S. 199 („Materie“), *list* als „Wissen[ ]“ bzw. „Stoff“ übersetzt. Ohne es ausdrücklich zu sagen, scheint auch Bauschke 2004, S. 352, *list* als ‚Stoff‘ zu verstehen; ebenso Fromm 1993, S. 249, und Reich 2014, S. 130.
229 Vgl. Schmitz 2007, S. 58 f.; Unzeitig 2010, S. 307 m. Anm. 24.

belegt.[230] Wenn *list* also mit ziemlicher Sicherheit nicht ‚Stoff' bedeutet, wird man den Begriff besser als etabliertes Synonym für *kvnst* verstehen, zumal Herbort selbst beide Begriffe häufig synonym verwendet.[231] Herbort verhandelt hier demnach nicht das „Gestalten des Vorgängigen"[232], sondern fordert die machtvolle Beherrschung (*gewalt*) der eigenen *list* und *kunst*.[233] Der Begriff der *gewalt* weist dabei entschieden aus der Artifizialität heraus auf herrschaftliches Handeln: Herbort unterstellt die Dichtkunst der adligen Praxis des Herrschens. Die Oppositionspaare ‚verringern / vermehren', ‚erweitern / verengen' und ‚kürzen / verlängern' bezeichnen die Pole, zwischen denen das Praxis-Prinzip der ‚Macht' die Dichtkunst dimensioniert – und somit unterwirft.[234] Diese Deutung lässt sich stützen durch eine spätere Stelle, an der Herbort als Ideal seiner *rede* – nicht seines ‚Stoffs' – die drei Adjektive ‚kurz, eng und gering' (Herb. LvT 6694: *kvrz, enge vnd smal*) nennt. Diese Trias entspricht dem auf *list* bezogenen *minren*, *engen* und *kvrtzen* (in umgekehrter Reihenfolge).

230 Vgl. BMZ 1854–1866, Bd. 1, Sp. 1010a–1011a; Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1936.

231 Bei Herbort stehen *kunst* und *list* in sieben Fällen synonym nebeneinander: Herb. LvT 803, 2208, 6141, 10671, 10898, 12850 und 14190. Außerdem bezeichnet Herbort die sieben freien Künste kurz hintereinander einmal als *liste* (Herb. LvT 7662), einmal als *kvnste* (Herb. LvT 7666) und dann wieder als *liste* (Herb. LvT 7677; ebenso 7675), ohne dass sich ein Bedeutungsunterschied ausmachen ließe. Vgl. dazu bereits Trier 1931, S. 213 f.: „*kunst* und *list* sind die Lieblingsworte Herborts. Er schwelgt geradezu in ihnen. Es scheint, daß er einen Bedeutungsunterschied wohl sieht, aber es in vielen Fällen nicht für nötig hält, auf ihm zu bestehen. Zahlreich sind die Stellen, an denen *kunst* und *list* synonymisch gehäuft stehen und zusammen einen einheitlichen Begriff ausdrücken oder an denen *kunst* und *list* sich gegenseitig als Ausdruck desselben Begriffes ablösen [...]." Herbort soll damit, so Trier weiter, eine Ausnahme in der höfischen Epik der Zeit sein; denn Hartmann, Wolfram und Gottfried würden in höfisch-sittlicher Hinsicht stärker zwischen einem ‚höher' gewerteten *kunst*- und einem ‚niedriger' bewerteten *list*-Begriff differenzieren, vgl. Trier 1931, S. 314–322. Gegen diese generelle These wendet sich auf Basis einer Neuinterpretation der von Trier gesammelten Belege ausdrücklich Scheidweiler 1941, hier S. 63: „Ich stelle gegenüber TRIER die Behauptung auf: Bei sämtlichen höfischen Dichtern sind *kunst* und *list* auf weite Strecken gleichbedeutend. Welches von beiden gewählt wird, das hängt, wenn es nicht dem Zufall zuzuschreiben ist, von der leichteren Verwendbarkeit im Reime oder von der Vorliebe des Dichters für das eine oder andere ab." Grundsätzliche Synonymie sieht auch der Artikel im DWB 1854–1971 [1991], Bd. VI [12], Sp. 1065–1069 (s. v. „list", Nr. 3), hier Sp. 1065: „*list*, das was man kann, kenntnis einer sache und fertigkeit sie anzuwenden; mit dem alten *kunst* identisch, und namentlich auch in der bedeutung des heutigen *wissenschaft* gebraucht."

232 Kellner 2006, S. 243.

233 Vgl. auch Lieb 2005, S. 374.

234 Anders Bauschke 2004, S. 352: „Er katalogisiert zuerst verschiedene Präsentationsmöglichkeiten eines Stoffes (V. 4 ff.) [...], wobei er stets dasselbe meint: Erweitern und Abkürzen." Dem kann ich nicht folgen; denn „erweitern und abkürzen" ist allenfalls für *witen* und *kurtzen* eine passende Übersetzung, doch beide Verben gehören unterschiedlichen Paaren zu. Die jeweils zugrundeliegenden, präzise differenzierten Operatoren ‚mehr / weniger', ‚weiter / enger' und ‚kürzer / länger' sollten nicht vermischt werden.

Ein Vorbild findet Herborts Forderung, die Kunst zu beherrschen, in Galfrids *Poetria nova*, die am Anfang – im Rahmen einer allgemeinen Artifizialitätsreflexion – die Kunst vor der überstürzten Ausführung des Werks zurückhält und sie – im Zeichen höfischer Praxis (siehe Galfr. P.n. 52: *mens discreta praeambula facti*) – zur vorherigen Planung verpflichtet. Bei Galfrid ist die *poesis*, die Dichtkunst, verantwortlich für das elokutionäre ‚Kleid', in das die Materia investiert wird wie der Körper für den Auftritt am Hof (Galfr. P.n. 61: *Materiam verbis veniat vestire poesis*). Für die Inventio der Materia durch Abbreviatio verwendet Galfrid außerdem die Metapher des ‚Aufschürzens' einer ‚langen' Materia (Galfr. P.n. 702: *Hac brevitate potes longum succingere thema*). Wenn Herborts *list* ungefähr der *poesis* Galfrids entspricht, können die auf die *list* anzuwendenden Operationen also konkret auf die Investiturmetaphorik bezogen werden: Das elokutionäre ‚Kleid' der *poesis*, die *list*, muss je nach praktischer Erfordernis, anlassbezogen und zugleich passend zur Materia verkleinert oder vergrößert (*Minren vnd meren*), erweitert oder verengt (*Witen vnd engen*), gekürzt bzw. aufgeschürzt oder verlängert (*Kvrtzen vnd lengen*) werden.

Wie Galfrid, der die Zügelung der Kunst zunächst allgemein im Hausbauvergleich fordert (Galfr. P.n. 43–48) und dann diesen Vergleich auf die Dichtung bezieht (Galfr. P.n. 48–59), überträgt auch Herbort erst im zweiten Schritt die allgemeine Reflexion über das Beherrschen einer *kvnst* auf den Dichter:

Des ist der tichtere
Wise vnd gewere
Der sich so hat behut
Daz er ane vber mut 10
Siner kvnst hat gewalt
(Herb. LvT 7–11)

Deshalb ist derjenige Dichter verständig und tüchtig, der sich so vorsieht, dass er seine Kunstfertigkeit ohne Hochmut beherrscht.

Die Semantik der Zurückhaltung (*behut*) und der abgewiesenen Überstürzung (*vber mut*) lassen sich wiederum auf Galfrid beziehen (etwa Galfr. P.n. 43 f.: [...] *non currit ad actum / Impetuosa manus*; Galfr. P.n. 50 f.: *Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens / Ad verbum*). Der ‚Übermut' verweist außerdem auf das Laster der Superbia und damit auf die ethische Bewertung der Dichtkunst. Die folgenden Verse differenzieren die Forderung nach Zurückhaltung und Beherrschung der Kunst unter dem Aspekt der Gelehrsamkeit weiter aus:

Wenne der vngelerte ist balt
Vnd wenet von der warheit
Daz er habe wisheit

Doch ist er unbereitet 15
Swenne in sin kvnst leitet
Vnd er sich nicht bewaren kan
(Herb. LvT 12–17)

Wenn der Ungelehrte eifrig ist und wahrheitsgemäß vermutet, dass er über Kunstsinn verfügt, ist er dennoch nicht fertig ausgebildet, wenn ihn seine Kunstfertigkeit führt und er sich dagegen nicht behaupten kann.

Mit dem ‚eifrigen' oder ‚schnellen' *vngelerten* kommt eine neue Kategorie ins Spiel; der ‚Ungelehrte' scheint im Gegensatz zum ‚Meister (s)einer Kunstfertigkeit' zu stehen. Wie bei Galfrid setzt die geforderte Zurückhaltung eine gründliche Ausbildung voraus. Der Ungelehrte ist noch nicht ausgebildet (*unbereitet*), wenn er sich von seiner *kvnst* (zur Amplificatio ver-)führen lässt, sich ihr gegenüber nicht zu behaupten vermag. Offen ist allerdings, was mit *warheit* und *wisheit* gemeint ist. Die Forschung deutet sie seit Fromm in der Regel als ‚Wahrheit des Stoffs' und ‚gestaltenden Kunstverstand': „Der *vngelerte*, der zugleich der Undisziplinierte ist – der *sich nicht bewaren kan* –, glaubt, mit der Wahl der rechten Stofftradition sei genug geleistet (*warheit*). Sie nutzt ihm indessen nichts ohne die kunstgemäße Gestaltung aus überformender Einsicht (*wisheit*)."[235] Von „der rechten Stofftradition" war jedoch, wie gesagt, bisher nicht ausdrücklich die Rede. Dazu kommt: Der Ausdruck *von der warheit* muss gar nichts mit einem ‚starken', auf die Autorität der Tradition bezogenen Wahrheitsbegriff zu tun haben. Stattdessen findet er sich als stehende Wendung mit der Bedeutung ‚wahrheitsgemäß' öfter in der mittelhochdeutschen Literatur und auch im *Liet von Troye* selbst.[236] So dürfte *warheit* auch hier im Prolog keinen tieferen stoffbezogenen Sinn haben, sondern einfach bedeuten, dass der Ungelehrte erst einmal richtig liegt, wenn er ‚wahrheitsgemäß vermutet' (*wenet von der warheit*), er habe ‚Kunstverstand' (*wisheit*).[237] Von einer „fundamentalen Differenz von *warheit* und *wisheit*"[238] kann deshalb nicht die Rede sein, ebenso wenig davon, der Ungelehrte meine „irrigerweise, *wisheit* […] zu besitzen".[239] Die entscheidende Differenz besteht vielmehr zwischen *wisheit haben* und trotzdem *unbereitet sîn* (Herb. LvT 15),[240] das heißt: zwischen Theorie (Artifizialität) und Praxis. Obwohl man *wisheit* (‚Gelehrsamkeit' oder ‚Wissen') in der Dichtkunst besitzt, kann man gleichwohl noch nicht bereit sein,

235 Fromm 1993, S. 249. Ebenso Kellner 2006, S. 243 f. m. Anm. 32; Herberichs 2010, S. 82 f.

236 Siehe z. B. Straß. Alex. 4035; Ha. Er. 1927; Go. Tr. 6052; MvC 480; Th. WG 923, 1145, 1291 usw.; Herb. LvT 17636 (Erzählung des Ulixes): *Daz spriche ich von der warheit*.

237 Vgl. auch Herberichs 2010, S. 83: „Dem kühnen *vngelerte*[*n*] wird durchaus der Besitz von *kunst*, der Zugang zur *warheit* zugestanden."

238 So Herberichs 2010, S. 82.

239 Schmitz 2007, S. 59.

240 Diese Differenz begegnet z. B. bei Ioh. met. 1,3.

etwa wenn man die eigene *wisheit* bzw. *list* nicht beherrscht. Man muss zunächst den Habitus entwickeln, nicht ‚kühn' oder ‚schnell' (*balt*) vorzugehen (siehe abermals Galfr. P.n. 43: […] *non currit ad actum / Impetuosa manus*). Meisterschaft dagegen zeichnet sich durch das Beherrschen von *kvnst* und *wisheit* aus, das heißt dadurch, *ane vber mut* vorzugehen. Dieses Beherrschen hatte Herbort zuvor präzise mit dem Doppelattribut *wise vnd gewere* (Herb. LvT 8), d.i.: *wisheit haben* und *bereitet sîn*, eingeführt.

Im Folgenden entfaltet Herbort die Thematik des nicht übereilten, sondern bedachten Vorgehens mit einem Gleichnis:

Daz zvhe ich an den blinden man
Er engriffe, da er wec habe
Ich denke des, daz er besnabe 20
Der blinde siht des weges niht
Der gesehende dar ane siht
Beide schaden vnd frumen
Da er mit sorgen mvz vberkvmen
Ich heizze die vngel*e*rten[241] blint 25
Die s*e*henden[242] die geleret sint
(Herb. LvT 18–26)

Das beziehe ich auf den blinden Mann: Wenn er nicht ertastet, wo sein Weg verläuft, vermute ich, dass er ins Straucheln gerät. Der Blinde sieht nichts vom Weg; der Sehende (dagegen) sieht Schaden und Nutzen entlang des Wegs, wo er vorsichtig hinübersteigen muss. Ich nenne die Ungelehrten blind; die Sehenden sind die Gelehrten.

Der Blinde ist im Einklang mit bekannten biblischen Vergleichen, in denen Blindheit z.B. mangelnde Erkenntnisfähigkeit oder Sündhaftigkeit veranschaulicht,[243] eindeutig negativ konnotiert.[244] Die Analogie lässt also nicht viel Spielraum für Mehrdeutigkeit: Weil der Ungelehrte *balt*, ‚übereilt' oder ‚unbedacht' losrennt (Galfrids *currit ad actum*), entspricht er einem Blinden, der stolpern (*besnaben*) wird,[245] wenn er sich auf seinem Weg nicht vorantastet, obwohl er etwaige Hindernisse nicht sehen kann. Der Gelehrte hingegen entspricht einem Sehenden, weil er sich etwaige Hindernisse im Voraus ver-

241 Die Konjektur findet sich bereits bei Frommann (siehe Herb. LvT, S. 217 zur Stelle).

242 Menhardt 1940, S. 260, liest *sehenden*, während Frommann *schenden* hat. Zur Interpretation der Stelle unter Annahme der Lesart *schenden* vgl. Schmitz 2007, S. 59f.

243 Siehe Is 42; II Pt 1,9; Rm 2,18. Eine gewisse Übereinstimmung mit Herborts Gleichnis zeigt Prud. psych. 482–485: *hunc lumine adempto / effossisque oculis uelut in caligine noctis / caecum errare sinit* [sc. Avaritia] *perque offensacula multa / ire nec oppositum baculo temptare periculum.* Für weitere Beispiele vgl. Grinda 2002, S. 547–550.

244 Vgl. Schmitz 2007, S. 59.

245 Zu *besnaben* siehe Gottfrieds Wolfram-Kritik im Literaturexkurs (Go. Tr. 4664).

gegenwärtigen kann (siehe Galfr. P.n. 44–48 und 52–59), das heißt im Gleichnis: sie sehen und über sie hinwegsteigen (sie *vberkvmen*) kann, bevor er über sie stolpert.[246] Das Sehenkönnen entspricht dem gleichzeitigen Besitzen und Beherrschen von *kvnst* bzw. *wisheit*, es entspricht also der Meisterschaft, *gewalt* über die eigene *kvnst* (Herb. LvT 11) zu haben und *ane vber mut* (Herb. LvT 10) voranzugehen.

Das Gleichnis hat Herbort offenbar – wie manches andere – aus Galfrids *Poetria nova* übernommen. Dort findet sich im der Elocutio zugehörigen Kapitel über die Conversio, ein Paraphrase-Verfahren im Dienst originellen Wiederdichtens, sogar der Anschluss zum Gegensatz zwischen *wisheit haben* und trotzdem *unbereitet sîn* (Herb. LvT 15):

> Quid deceat nosti dicisque decentia dici,
> Forte tamen casu ductus, non arte. Nec in re
> Sentis quid primo visu speculeris et in quo 1590
> Praefundes studium, quis sit locus unde studendi
> Anticipes cursum, quae gignat origo decorem
> Verborum; sed mens hac parte vagatur et illa,
> Et vaga sunt dubiae mentis vestigia, tanquam
> Caeci palpantis qua vel quae sit via, cujus 1595
> Est oculus baculus et dux fortuna. Quid ergo?
> Arte domes animum, qui quasi scurra vagetur.
> (PN 1588–1597)

> Du erkennst, was angemessen ist, und du sagst die angemessenen Dinge, die gesagt werden sollen, und trotzdem wirst du zufällig vom Zufall geleitet, nicht durch Kunst. Du nimmst in einem Thema nicht wahr, was du beim ersten Blick erblicken solltest und in was du dein Bemühen im Voraus gießen wirst, welches der Ort ist, von dem aus du den Lauf des Bemühens im Voraus erfasst, welcher Ursprung den Schmuck der Worte wachsen lässt. Stattdessen schweift dein Geist an diesem und jenem Teil umher, und umherschweifend sind die Fußspuren eines unsicheren Geistes, gleichsam wie die eines Blinden, der danach tastet, wo und welcher sein Weg ist, dessen Augenlicht sein Stock ist und dessen Führer der Zufall. Was also? Mit Kunst sollst du den Verstand unterwerfen, der wie ein Narr umherirrt.

246 Herberichs 2010, S. 84, verunklart die eindeutige Analogie durch folgende Paraphrase: „Der Unterschied zwischen den Blinden und den Sehenden liegt zunächst darin, dass nur die Sehenden den Weg erkennen und finden können. Doch ist sodann auch für den Sehenden die Gefahr des Scheiterns virulent: Er muss und kann nur vorsichtig, *mit sorgen* (24), den vorgegebenen Weg bewältigen. Analog zur Opposition zwischen *gelerten* und *vngelerten* ist mit der Eigenschaft des Sehens noch nicht die hinreichende Voraussetzung für das Meistern des Weges gegeben. [...] Ist auch der Sehende gefährdet und muss auch er seine Schritte sorgsam setzen, so scheint der Blinde zunächst hoffnungslos verloren.“ Ich möchte dem entschieden widersprechen: Die Fähigkeit des Sehens *ist* zweifellos die „hinreichende Voraussetzung für das Meistern des Weges“; denn der Sehende nimmt wahr, wo er *mit sorgen vberkvmen* (Herb. LvT 24), das heißt, wo er ‚vorsichtig‘, z.B. über ein etwaiges Hindernis, ‚hinübersteigen‘ muss. Offensichtlich ist damit die „hinreichende Voraussetzung für das Meistern des Weges gegeben“. Vgl. auch Lieb 2005, 373.

Galfrids durchaus kundiger (siehe *nosti*), aber unbedacht handelnder Dichter wird nicht durch *ars*, sondern durch *casus* und *fortuna* geführt. Er sieht nicht, vergegenwärtigt sich nicht die vor ihm liegende Aufgabe der *res*-Bearbeitung und antizipiert weder den *cursus* – Zentralmetapher für den zeremoniellen ‚Lauf' der investierten Materia in der höfischen Gesellschaft (siehe Kap. 2.5.3) – noch die Art und Weise, in der die Materia zu schmücken ist. Nur tastend, wie ein Blinder, vagabundiert dieser vom Zufall geführte Dichter durch die Gegend. Neben dem *cursus* gibt es eine Reihe weiterer Begriffe, die auf den Anfang der *Poetria nova* und die Forderung nach wohlüberlegter Vorausplanung des Werks sowie den höfischen *cursus* der Materia (Galfr. P.n. 57, 74, 78, 79 usw.) zurückverweisen: Sich nicht der Herrschaft Fortunas zu überlassen, ist eine frühe Forderung (Galfr. P.n. 52), der Blick der Dichtkunst in die Erfordernisse der Sache ebenfalls (Galfr. P.n. 48 f.), überhaupt die Wegmetaphorik (Galfr. P.n. 56–58), die auch den Bogen zur Dispositio schlägt (Galfr. P.n. 87 f.: *Ordo bifurcat iter: tum limite nititur artis, / Tum sequitur stratam naturae*). Zusammengenommen liegt hier der Schlüssel zum Verständnis einiger Begriffe Herborts: Die *wisheit* entspricht der grundlegenden Fähigkeit, Dinge angemessen auszudrücken, bei Galfrid (Galfr. P.n. 1588). Noch *unbereitet* ist derjenige unzureichend Ausgebildete (*vngelerte*), der sich dem *casus* und der *fortuna* überlässt. Die eigene Verstandesfähigkeit, der *animus* bzw. Herborts *list*, soll gemäß dem Paradigma der Artifizialität gewaltsam beherrscht werden (*Arte domes animum*). Einen übergreifenden, zweckhaften Rahmen findet die Dichtkunst in der höfischen Praxis (*cursus*), die eine vorausschauende Fortbewegung, kein blindes Herumstolpern erfordert.

Die in ihrer Aussage eindeutige, offenbar von Galfrid übernommene Analogie zwischen kundig-unausgebildeter Voreiligkeit und Blindheit sowie kundig-beherrschter Vorausplanung und Sehfähigkeit verabschiedet Herbort im Anschluss zugunsten eines neuen, zunächst schwer verständlichen Gleichnisses:

> Von dem blinden spreche ich me
> Wen daz ich selbe mvz e
> Daz stuppe vz den augen lesen
> Wen wa ich ivngere solte wesen 30
> Wil ich da ander leren
> So mvz man mirz verkeren
> (Herb. LvT 27–32)

> Von dem Blinden würde ich noch mehr sagen, nur dass ich dann selbst früher das Staubkorn aus den Augen lesen muss. Denn wofern ich ein Jünger sein sollte, würde ich da andere belehren wollen, müsste man mir das schlecht auslegen.

Herbort will aufhören, von einem Blinden zu sprechen, weil er sonst selbst etwas früher als vorgesehen tun müsste. Ähnlich wäre es, wenn er, der Jünger, etwas früher als vorgesehen tun würde, nämlich andere unterrichten, obwohl er als Jünger noch kein

Meister ist – das würde man ihm ankreiden. Bauschke vertritt die These, dass es sich bei dem Ausdruck *daz stuppe vz den augen lesen* um ein Zitat aus Mt 7,3–5 handelt, wo es heißt: „Warum aber siehst du den Splitter [*festucam*] im Auge deines Bruders – und den Balken [*trabem*] in deinem Auge siehst du nicht? [4]Oder wie sagst du deinem Bruder: ‚Lass mich den Splitter aus deinem Auge nehmen' – und siehe, der Balken ist in deinem Auge? [5]Du Heuchler, nimm zuerst den Balken aus deinem Auge, und dann wirst du danach sehen, den Splitter aus dem Auge deines Bruders zu nehmen!"[247] Herbort zitiere allerdings nicht nur, sondern deute das Überkommene in ironischer Brechung um:

> Ohnehin benutzt Herbort überkommene Vorstellungen gern ironisch und verkehrt sie in ihr Gegenteil. So gestaltet er das aus der Bergpredigt stammende Bild vom nicht gesehenen Balken im eigenen Auge genau um [...] [.] Er reklamiert für sich selbst noch weniger als den Splitter, nur ein Staubkorn, so daß für den [von Bauschke identifizierten, J.S.] Gegner Wolfram und dessen Fürsprecher im Publikum der Balken übrigbleibt, also die Unrechtsposition. Der Ausdruck affektierter Bescheidenheit entlarvt sich damit unmittelbar als nur vorgeschoben. Herbort verdreht das Gleichnis, um einen ganz besonderen Selbstanspruch zu formulieren.[248]

Bauschkes Ausgangsbeobachtung ist zutreffend: Man kann den Satz *Wen daz ich selbe mvz e / Daz stuppe vz den augen lesen* (Herb. LvT 28 f.) so verstehen, dass Herbort über den Splitter in seinem eigenen Auge spricht. Doch ihre weitergehende Deutung mutet beinahe sophistisch an, und sie hängt daran, dass Herbort die Bibelstelle tatsächlich „ironisch [...] in ihr Gegenteil [verkehrt]", indem er für sich selbst den Splitter und so implizit für den ‚Bruder' den Balken „reklamiert". Wenn Herbort tatsächlich den Bibeltext umdeuten würde, müsste man ihm allerdings einen fast ketzerischen Umgang mit der Heiligen Schrift vorwerfen, weil er einen Teil der Bergpredigt und damit den offenbarten Wortlaut des *sermo domini* in sein Gegenteil verkehren würde. Das Ziel wäre, aus der somit nur vorgetäuschten eigenen Bescheidenheit einen „besonderen Selbstanspruch", mithin *superbia*, vor der ausgerechnet Mt 7,3 einigen Exegeten zufolge warnt,[249] abzuleiten. Eine solche in der Postmoderne vielleicht nicht mehr skandalös anmutende ‚Perversion' läuft nach mittelalterlichen Maßstäben schwerlich noch unter dem Rubrum

247 Mt 7,3–5 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 5, S. 63–65): *Quid autem vides festucam in oculo fratris tui et trabem in oculo tuo non vides* [4]*aut quomodo dicis fratri tuo sine eiciam festucam de oculo tuo et ecce trabis est in oculo tuo* [5]*hypocrita eice primum trabem de oculo tuo et tunc videbis eicere festucam de oculo fratris tui.*

248 Bauschke 2003, S. 164. Ähnlich Bauschke 2021, S. 186 f.

249 So betont Augustinus (Aug. s. dom. m. 2,19,63, S. 159) für Mt 7,3 die Gefahr, dass ‚Urteilende' eher zu tadeln und zu verurteilen lieben als zu bessern und zu berichtigen, ‚was dem Laster des Hochmuts oder des Neids entspricht' (*quod uitium uel superbiae est uel inuidentiae*). Herbort würde also genau dasjenige Laster zur Schau stellen, vor dem die Bibelstelle, die er zitiert, einigen Exegeten zufolge warnt.

ironischer Brechung.[250] Insgesamt fehlt den Versen außerdem jegliches Ironie-Signal; die beanspruchte Bescheidenheit gibt wie die Sorge vor Kritik bei hochmütiger Selbstüberhebung (Herb. LvT 30–32) keinen Anlass, an ihrer Ernsthaftigkeit zu zweifeln.

Deshalb möchte ich eine alternative Deutung vorschlagen, die ohne die beiden unwahrscheinlichen Deutungsaspekte der Perversion des Gottesworts und des hochmütigen Eigenlobs auskommt. Ich beginne beim angeblich umgedeuteten Referenztext. Herbort dürfte sich weniger auf Mt 7,3–5 als vielmehr auf Lc 6,39–42 beziehen, den zu Mt 5–7 parallelen Abschnitt aus der zur Bergpredigt komplementären Feldrede Jesu.[251] Dort heißt es:

> Dicebat autem illis et similitudinem numquid potest caecus caecum ducere nonne ambo in foveam cadent [40]Non est discipulus super magistrum perfectus autem omnis erit sicut magister eius [41]Quid autem vides festucam in oculo fratris tui trabem autem quae in oculo tuo est non consideras [42]et quomodo potes dicere fratri tuo frater sine eiciam festucam de oculo tuo ipse in oculo tuo trabem non videns hypocrita eice primum trabem de oculo tuo et tunc perspicies ut educas festucam de oculo fratris tui.
>
> Er sagte ihnen aber auch ein Gleichnis: Kann denn ein Blinder einen Blinden führen? Werden nicht beide in die Fallgrube fallen? [40]Der Schüler ist nicht über dem Lehrer. Vollendet [ausgebildet] aber wird jeder sein wie sein Lehrer. [41]Warum aber siehst du den Splitter im Auge deines Bruders, den Balken aber, der in deinem Auge ist, beachtest du nicht? [42]Und wie kannst du deinem Bruder sagen: ‚Bruder, lass mich den Splitter aus deinem Auge ziehen‘, obgleich du selbst den Balken in deinem Auge nicht siehst? Heuchler! Zieh zuerst den Balken aus deinem Auge, und dann wirst du schauen, dass du den Splitter aus dem Auge deines Bruders herausziehst.[252]

Gegenüber der Matthäus-Stelle kann der Text nach Lukas die Einzelheiten in Herborts Prolog in dreifacher Hinsicht besser erklären: Der Lukas-Text bietet erstens eine Vorlage für den Übergang vom einen Blindengleichnis zum nächsten, zweitens die Verbindung mit der Schüler-Meister-Thematik (*discipulus, magister*) und drittens eine mögliche ex negativo-Vorlage für Herborts früheren Begriff *unbereitet* (*perfectus*).

Herborts vermeintliche Umdeutung würde Bauschke zufolge Mt 7,3 bzw. Lc 6,41 betreffen, insofern Herbort „für sich selbst noch weniger als den Splitter, nur ein Staubkorn“ reklamiere, den Splitter also unterbiete. Dazu ist zunächst anzumerken, dass mhd. *stuppe* durchaus lat. *festuca* (‚Splitter‘) bedeuten kann,[253] wie schon Lexer nach-

250 Deutlicher gesagt: Ich halte eine solche Verkehrung des Evangeliums zur Ausstellung eigenen Hochmuts für höchst unwahrscheinlich. Ähnlich skeptisch ist Schmitz 2007, S. 60 m. Anm. 167.

251 Vgl. Barth / Aukrust 1980, S. 604.

252 Lc 6,39–42 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 5, S. 315–317).

253 Vgl. Diefenbach 1857, S. 232 (s. v. *Festuca / vestuca, festula*). Vgl. auch TPMA 1995–2002, Bd. 1, S. 275–305, hier S. 292–296 (Nr. 11.3: „Den Splitter [Strohhalm, Staub etc.] im Auge des andern sehen, den Balken im eigenen nicht“), bes. die deutschsprachigen Belege Nr. 379, 385, 387 usw., wo *stuppe / stüppe* und *stoup* als Übersetzungen für *festuca* stehen.

weist.[254] Bauschkes These, Herbort reklamiere für sich „weniger als den Splitter, nur ein Staubkorn", ist deshalb zurückzuweisen. Es bleibt jedoch immer noch möglich, eine Umdeutung darin zu sehen, dass Herbort sich nur den „Splitter" entfernen will; der gewöhnlich im eigenen Auge situierte „Balken" (*trabs*) könnte weiterhin bei den vorauszusetzenden ‚Gegnern' gesucht werden. Folgte man dieser Deutung, wäre der Splitter in Herborts eigenem Auge situiert, während „für den Gegner Wolfram und dessen Fürsprecher im Publikum der Balken übrigbleibt". Doch der Text gibt keinen Hinweis darauf, in wessen *avgen* der Splitter sich befindet. Ein Possessivpronomen fehlt; kein *sîn*, kein *mîn* macht deutlich, wessen Auge eigentlich vom Splitter befreit werden soll. Damit ist als mögliche Lesart festzuhalten, dass sich *Wen daz ich selbe mvz e* / *Daz stuppe vz den augen lesen* (Herb. LvT 28 f.) sehr wohl auch und im Einklang mit Lc 6,39–42 auf die Augen von anderen beziehen kann. Der nur implizierte Balken bliebe dann für Herbort selbst übrig, was zu seinem Schülerstatus passen würde, den Bauschkes Deutung nicht integrieren kann.

Eine konsistente Lesart im Einklang mit dem biblischen Gleichnis ergibt sich schließlich, wenn man die Grundtendenz von Herborts Text einbezieht. Was sein Gleichnis und den in Frage stehenden Satz *Wen daz ich selbe mvz e* / *Daz stuppe vz den augen lesen* (Herb. LvT 28 f.) so schwer verständlich macht, sind nicht seine geheime Ambition und die Todsünde der Superbia, die hinter einer Fassade der Bescheidenheit und Demut lauern, sondern die *brevitas* als Prinzip seiner Wiederdichtung (zur Gefahr, beim Versuch, ‚kurz' zu dichten, in die *obscuritas* abzugleiten, siehe Hor. ars 25 f.). Von den *abbreviatio*-Verfahren etwa Galfrids ist hier vor allem an die *emphasis* zu denken, die ‚als gepresst Redende viele Dinge mit wenigen [Worten] zusammenzurrt' (Galfr. P.n. 693 f.: *Plurima perstringat paucis expressa locutrix* / *Emphasis*). Wie in Galfrids Definition die ‚Worte' um der Kürze willen ungenannt bleiben, spart Herbort – zusätzlich zu den Possessivprononen – den „Balken" aus, ohne dessen Anwesenheit in seinem eigenen Auge zu leugnen. Präzise, wie er ist, gibt Herbort selbst den entscheidenden Hinweis auf die emphatische Zusammenballung des Balkens im eigenen Auge und des Splitters im Auge des anderen in der einen Formulierung *Daz stuppe vz den augen* (Herb. LvT 29): Wo im Bibeltext für beide Seiten jeweils ein Auge (*oculus*) steht, hat Herbort eins und eins zusammengenommen zum Plural *augen*. Die Verkürzung setzt sich darin fort, dass Herbort mit dem *ê* (= *êr* ‚früher als') in Herb. LvT 28 das *primum…tunc* in Lc 6,42 zusammenfasst: ‚früher' meint hier ‚früher als *tunc*', das heißt ein Übergehen dessen, was zuerst (*primum*) stattfinden müsste. Wenn Herbort als ‚Schüler' (*ivnger, discipulus*)[255] lehren wollte, müsste er früher (*ê*) den Splitter aus dem Auge des Mitmenschen herausziehen, als er den Balken aus seinem eigenen Auge entfernt hätte. Das wäre gemäß Lc 6,40 zu kritisieren (Herb. LvT 32: *So mvz man mirz verkeren*). Herborts Aussage kann in diesem Sinn um das zu Kürzungszwecken Ausgesparte, im

254 Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1275: „und dar nâch zeuhe auz daz stuppe (festucam) auz deins prûders ouge."

255 Zur Übersetzung von lat. *discipulus* mit mhd. *iunger* siehe BMZ 1854–1866, Bd. 1, Sp. 776a.

Plural *augen* gleichwohl Angedeutete ergänzt werden: ‚Von dem Blinden würde ich noch mehr sagen, nur dass ich dann selbst früher [als mir selbst den Balken aus meinem Auge einem anderen] das Staubkorn aus den Augen lesen muss' (Herb. LvT 27–29: *Von dem blinden spreche ich me / Wen daz ich selbe mvz e* [als mir selbst den Balken aus meinem Auge einem anderen] / *Daz stuppe vz den augen lesen*). Der vermeintliche „Ausdruck affektierter Bescheidenheit entlarvt sich damit" gerade nicht „als nur vorgeschoben",[256] sondern als zwar verkürzte, aber völlig ernstgemeinte Demutsgeste.

Der Schüler, der lehrt, obwohl er noch ein Schüler ist, entspricht demjenigen, der seinem ‚Bruder' einen Splitter aus dem Auge ziehen möchte, obwohl er selbst einen Balken im Auge hat (Lc 40–42). Beider Verhalten ist kritikwürdig (Herb. LvT 32: *So mvz man mirz verkeren*). Erst mit dieser Deutung wird verständlich, warum Herbort als Nächstes sagt:

> Doch lere ich daz ich gelerne
> Sie wonent entsament gerne
> Vnd des vil vngelich
> Swenne ich lere so lerne auch ich
> (Herb. LvT 33–36)
>
> Doch ich lehre, damit ich lerne; diese beiden wohnen gern zusammen, obwohl sie sehr verschieden sind. Wenn ich lehre, so lerne ich auch.

Das Thema Lehren und Lernen knüpft an Herborts Schüler-Status an, wobei die Fortführung der Analogie von der Feldpredigt vorgegeben ist. Der adversative Anschluss (*doch*) setzt voraus, dass zuvor ein ernstzunehmender, wenn auch nicht hinreichender Hinderungsgrund formuliert worden ist. Dieser Hinderungsgrund lautet: Herbort ist ein *ivnger*, ein *discipulus*, der selbst noch nicht lehren darf – wie einer, der selbst einen Balken im Auge hat, seinen ‚Bruder' nicht auf einen Splitter im Auge hinweisen soll. Das Argument, das es Herbort erlauben soll, trotz seines Schüler-Status zu lehren, besteht in der „alten Sentenz des ‚docendo discimus'",[257] auf die er zwei Mal Bezug nimmt (Herb. LvT 33 und 36). Sie ist zuerst von Seneca geprägt worden: „Menschen, indem sie lehren, lernen" (*homines, dum docent, discunt*).[258] Gegen den Bibeltext, der es ihm verbieten würde, als Jünger zu lehren, bringt Herbort also eine außerbiblische Autorität in Stellung.[259] Die

256 Bauschke 2003, S. 164. Herberichs 2010, S. 85, sieht an dieser Stelle ebenfalls eine „Bescheidenheitsformel"; ähnlich Schwietering 1969 [1921], S. 184 f.

257 Fromm 1993, S. 248.

258 Sen. epist. 1,7,8 (Übers. Rosenbach 2011, S. 39). Vgl. TPMA 1995–2002, Bd. 7, S. 324–337, hier S. 331 (Nr. 65).

259 Diese Autorität muss nicht direkt Seneca, sie kann z. B. auch Ambrosius von Mailand gewesen sein. Siehe Ambr. off. 1,1,4, S. 2, Z. 29–31: *Itaque factum est ut prius docere inciperem quam discere. Discendum igitur mihi simul et docendum est quoniam non uacauit ante discere.*

Lösung ist „dialektisch“:[260] Herbort kann als Jünger, dem dies eigentlich nicht zusteht, nur deshalb lehren, weil er beim Lehren etwas lernt und sich somit perfektioniert (siehe auch Lc 40: *Non est discipulus super magistrum perfectus autem omnis erit sicut magister eius*). Denkt man vor diesem Hintergrund an andere poetologische Aussagen der Zeit, etwa an Hartmanns Selbstbezeichnung als *gelêrt* (Ha. Iw. 21; siehe Ha. DaH 1), fällt es schwer, Herborts Position nicht demütiger und zurückhaltender zu finden. Ironie oder ein verstecktes Selbstlob sollte man nicht in sie hineinlesen.

Im übernächsten Prologabschnitt charakterisiert Herbort seine Materia und ihre bisherigen Bearbeitungen in anderen Sprachen:

> Diz buch ist franzoys vnd walsch
> Sin fuge ist gantz vnd ane falsch
> Zu kriechen was sin erste stam
> In latin ez dannen quam
> Hinnen ist ez an daz welhishe kvmen
> (Herb. LvT 47–51)
>
> Dieses Buch ist französisch und romanisch. Seine Fügung ist vollständig und ohne Makel. In Griechenland war sein erster Stamm, anschließend kam es ins Lateinische, von hier ist es ins Französische gekommen.

Die Forschung bezieht den Begriff *buch* in der Regel auf die „schriftliche Vorlage“,[261] das heißt auf den *Roman de Troie* von Benoît. Auch wenn diese Identifizierung unstrittig ist, möchte ich mit Kellner den Begriff *buch* mit ‚Materia‘ wiedergeben[262] und die Attribuierung ‚französisch‘ als Anzeige der Eigentumsverhältnisse (gemäß Hor. ars 131–139) deuten: Die Troja-Materia, die Herbort sich zur Neubearbeitung vorgenommen hat, ist zuvor von Benoît originell bearbeitet worden und befindet sich deshalb im Privatbesitz des Franzosen. Dass die *fuge* der Troja-Materia vollständig ist und keine Fehler aufweist, würde ich auf Galfrids Investiturmetaphorik beziehen: Das französische ‚Wortkleid‘ der Materia hat keinen Makel, der es als Ganzes verderben würde (siehe Galfr. P.n. 61–70, bes. 66–69).[263] Um die *fuge* als Bezeichnung eines Kleids abzusichern,

260 Herberichs 2010, S. 85.

261 Herberichs 2010, S. 87; ebenso Kellner 2006, S. 237 („französische Vorlage“).

262 Vgl. Kellner 2006, S. 239.

263 Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*-Prolog kann zur Stützung dieser Lesart herangezogen werden. Anders als Herbort bewertet Konrad dort das Kleid seiner Materia (das heißt wieder Benoîts *Roman de Troie*) gerade nicht als *gantz* und *ane valsch*: *ich büeze im sîner* [das heißt des ‚Buchs von Troja‘, J.S.] *brüche schranz* (Ko. Troj. 276). „Die Einheit, die Konrad herstellen will, erscheint programmatisch als künstliche, gemachte Einheit“, deutet Lienert 1996, S. 22. Dass Konrad das *Liet von Troye* höchstwahrscheinlich gekannt hat, plausibilisiert Lienert 1996, S. 187–191; vgl. auch Unzeitig 2010, S. 305–317; zum Verhältnis beider Prologe vgl. Lienert 1996, S. 24–26. Pointiert gesagt: Während Herbort Benoîts ‚Fügungen‘ als gelungen ansieht und entsprechend bei den Ausschmü-

kann auf Herborts eigenen Wortgebrauch bei der Beschreibung des Kleids der Briseis verwiesen werden:

> Man sauget von irn gewanden
> Daz ez von eime ferren lande 470
> Zv troyge was gesant
> Gefuget was daz gewant
> Mit so getaner liste
> Daz nieman enwiste
> Wa engein were sin nat 475
> (Herb. LvT 469–475)

> Es heißt über ihr Kleid, dass es aus einem weit entfernten Land nach Troja geschickt worden ist. Zusammengefügt war dieses Kleid mit einer solchen Kunstfertigkeit, dass niemand erkennen konnte, auf welcher Seite die Naht wäre.

Das Kleid der Briseis ist *gefuget*, ‚zusammengefügt' worden, wobei die scheinbare Nahtlosigkeit der Fügung, die an die *tunica inconsutilis* Christi erinnert,[264] die Ars (siehe *Mit so getaner liste*), mit der das Kleid hergestellt worden ist, verbirgt (Dissimulatio artis).

Die Troja-Materia war, bevor Benoît sie sich angeeignet hat, in lateinischem und ursprünglich in griechischem Besitz.[265] Um die Kontinuität des Stoffs trotz wechselnder Vorbesitzer anzuzeigen, wählt Herbort die aus der Pflanzen-Natur genommene „Metapher des Stammbaumes",[266] die einen genealogischen Zusammenhang insinuiert.[267] Vielleicht hat Herbort die Anregung zur Stamm-Metapher auch aus einem weiteren Gleichnis der Feldpredigt bezogen, das direkt im Anschluss an die bereits zitierte Stelle (Lc 6,39–42) steht:

> Non est enim arbor bona quae facit fructus malos neque arbor mala faciens fructum bonum [44]unaquaeque enim arbor de fructu suo cognoscitur Neque enim de spinis colligunt ficus neque de rubo vindemiant uvam.

> Es gibt nämlich keinen guten Baum, der schlechte Früchte hervorbringt, und keinen schlechten Baum, der gute Frucht hervorbringt. [44]Ein jeder Baum nämlich wird an seiner Frucht erkannt. Denn sie sammeln auch nicht Feigen von Dornbüschen und sie lesen nicht eine Traube vom Brombeerstrauch.[268]

ckungen kürzt, sucht Konrad die von ihm erkannte Brüchigkeit Benoîts mit schier endlosen Ausschmückungen aufzufüllen. Zu Konrads „Programm der Fülle" vgl. Lienert 1996, S. 23 und 28.

264 Zur *tunica inconsutilis* vgl. Krayer 1960, S. 41–49. Siehe auch Lucid. 2,36, S. 89, Z. 7 f.): *Die kasuckel* [das Messgewand des Priesters, J. S.] *betutet vnsers herren roc, der waz allentalbin ganz vnde waz ane nat.*

265 Vgl. Herberichs 2010, S. 88: „Herbort greift den *translatio-studii*-Gedanken auf, den er schon bei Benoît findet." Vgl. zuvor Worstbrock 1963, S. 253; Steinhoff 1981, Sp. 1029; Schmitz 2007, S. 63 f.

266 Kellner 2006, S. 238; ebenso Herberichs 2010, S. 87.

267 Für zahlreiche Beispiele genealogischer Baum-Vergleiche vgl. Grinda 2002, S. 1045–1070.

268 Lc 6,43–44 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 5, S. 317).

Der gute Baum, also die gute Materia, trägt gute Früchte, also gute Bearbeitungen.[269] Die Sentenz ‚Wie der Baum, so die Frucht' ist auch in der Variante ‚An der Frucht erkennt man den Stamm' belegt.[270] Einer weiteren – deutschen – Frucht von guter Qualität scheint demnach nichts im Wege zu stehen.

Bevor er über seine eigene Bearbeitung spricht, erläutert Herbort die früheren Bearbeitungen sowie die Genese des Trojastoffs:

> Daz han ich also vurnvmen
> Dares[271] der aller beste
> Den sturm von troygen weste
> Wen er da mit was gewesen 55
> Der screip in vnd liz in lesen
> Cornelius den strit las
> Als er in kriechish gescriben was
> Als hat er in inz latin gekart
> Sint ist er tutsche zvngen gelart 60
> Nach der sol ich wirken
> (Herb. LvT 52–61)

> Das habe ich so gehört: Dares, der allerbeste, kannte den Kampf um Troja, weil er dabei gewesen war. Der schrieb den Kampf auf und ließ ihn zum Lesen. Cornelius las den Krieg, wie er auf Griechisch geschrieben war. So hat er ihn ins Lateinische übersetzt. Später hat man ihn an die deutsche Sprache vermittelt. Nach der soll ich mich bei meiner Bearbeitung richten.

Hier wandert die Materia, die ihrem Ursprung in der Erfahrung des Dares durch einen Mediensprung in die Schrift entwachsen ist, durch ihre verschiedenen Bearbeitungen. Die Materia, der *sturm* oder *strit von troygen* (Herb. LvT 54, 56, 57, 58, 59: *sturm – in – in – strit – in – in*),[272] wird auf Griechisch, Latein und zuletzt Deutsch bearbeitet. Bei der griechischen Bearbeitung handelt es sich um die eigentlich erst in der Spätantike entstandenen *Acta diurna belli Troiani* (auch bekannt unter dem Titel *De excidio Troiae historia*), verfasst vom angeblichen Augenzeugen und so die die Historizität des Stoffs verbürgenden Dares Phrygius (*Dares*),[273] die im Mittelalter gegenüber dem nur aus der

269 Vgl. zur semiotischen Relation zwischen Baum und Früchten TPMA 1995–2002, Bd. 1, S. 380–398, bes. S. 383–390 (Nr. 5).

270 Vgl. TPMA 1995–2002, Bd. 11, S. 104–106, hier S. 104 f. Vielleicht hat diese Sentenz eine besondere Affinität zum per Streitapfel ausgelösten Troja-Konflikt; zumindest verwendet es Konrad von Würzburg in seinem *Trojanerkrieg* (Ko. Troj. 632 f. in Bezug auf Paris): *swâ noch der apfel walzet hin, / er dræjet nâch dem stamme sîn*. Und schon Benôit wartet mit Blüten und Früchten auf (Ben. RdT 24).

271 Mit Menhardt 1940, S. 260, gegen Frommann (siehe Herb. LvT).

272 Vgl. Kellner 2006, S. 238.

273 Vgl. grundlegend Beschorner 1992.

Kurzfassung der *Ilias latina* bekannten ‚Lügner' Homer bevorzugt wurden.[274] Die griechische Bearbeitung sei, wie in den *Acta diurna belli Troiani* selbst zu lesen ist, vom römischen Historiker Cornelius Nepos (*Cornelius*) ins Lateinische übersetzt worden.[275]

Statt jetzt auf die französische Bearbeitung als seine Vorlage einzugehen, behauptet Herbort, der Troja-Stoff sei der deutschen Sprache gelehrt worden (Herb. LvT 60: *Sint ist er tutsche zvngen gelart*).[276] In diesem Vers hat die ältere Forschung einen Beleg dafür gesehen, dass es bereits vor Herbort einen deutschsprachigen Trojaroman gegeben habe.[277] Im Gegensatz dazu hat Joseph bereits 1886 den Zeugniswert des fraglichen Verses für eine ältere deutsche Trojadichtung bestritten und stattdessen vorgeschlagen, *tutsche* in *welsche* zu ändern.[278] Dagegen hat wiederum Baesecke Widerspruch eingelegt und den Vers als „vollgültiges zeugnis für ein deutsches gedicht"[279] vor Herbort verstehen wollen. Die neuere Forschung tendiert mit Fromm dazu, keine deutschsprachige Trojadichtung vor Herbort anzunehmen, ohne jedoch eine Konjek-

274 Vgl. Worstbrock 1963, S. 251. Vgl. auch Herberichs 2010, S. 22: „Hat Isidor von Sevilla das ‚Tagebuch' des Kriegsteilnehmers Dares an den Beginn der profanen Geschichtsschreibung gestellt, so gilt die Authentizität des Stoffes dem Mittelalter als selbstverständlich. Und weil die schriftliche Aufzeichnung des Trojanischen Krieges in den *Etymologiae* für die etymologische Ableitung des Wortes *historia* herangezogen wird [Isid. etym. 1,41,1], haftet ihr überdies der Charakter einer Urszene der Geschichtsschreibung an."

275 Für eine knappe Beschreibung vgl. LMA 1980–1999, Bd. 3, Sp. 571f.: „Als Augenzeuge habe D[ares] Phr[ygius] den Kampf um Troja dargestellt, behauptet ein spätantiker Schwindelautor, der sich selbst im Prolog seiner ‚Historia de excidio Troiae' unter dem Namen des Cornelius Nepos als Übersetzer jenes Augenzeugenberichtes ausgibt und ihn keinem Geringeren als Sallust zu widmen sich anmaßt." Die Geschichte vom Augenzeugenbericht des Dares und der späteren Übersetzung durch Cornelius findet sich bei Ben. RdT 75–128. Eine detaillierte Analyse der von Benoît ausfabulierten Augenzeugen- und Übersetzungsgeschichte bietet Herberichs 2010, S. 70–76; vgl. auch Unzeitig 2010, S. 158–163.

276 Auch in syntaktischer Hinsicht irritiert Herb. LvT 60. Üblicherweise steht diejenige Person, die etwas gelehrt wird, im Nominativ; das Objekt, das ihr vermittelt wird, steht dagegen im Akkusativ. Siehe z.B. *her was gelêret den site* (He. En. 4607). Im Vers Herb. LvT 60 ist *er*, der Kampf um Troja, das Subjekt, *tutsche zungen* das Akkusativobjekt. Man müsste daher den Vers eigentlich so übersetzen wie Baesecke 1908, S. 67: „seitdem hat man den kampf um Troja deutsche sprache gelehrt". Doch fasst man *gelart ist* als Zustandspassiv auf, dann ist nach Mettke 1989, § 146, ausdrücklich auch die Umkehrung von Nominativ und Akkusativ zulässig, das heißt das Objekt, das jemandem vermittelt wird, kann im Nominativ stehen. Der deutschen Zunge kann also der trojanische Krieg vermittelt worden sein.

277 Vgl. Herberichs 2010, S. 88f. m. Anm. 70 (mit weiterer Literatur).

278 Joseph 1886, S. 396f.: „kann es einem zweifel unterliegen, dass an dieser stelle [Herb. LvT 60f., J.S.] von dem französischen werke die rede sein muss? dieser forderung wird genügt, sobald wir einen lapsus calami annehmend *tutsche* in *welsche* verwandeln und schreiben: *Sint ist er welsche zungen gelârt: Nâch der sol ich wirken*."

279 Baesecke 1908, S. 368.

tur zu fordern: „Das [Herb. LvT 60, J.S.] soll nicht heißen, wie man überlegt hat: Von daher ist er [der Krieg, J.S.] – schon einmal früher – dem Deutschen bekannt geworden. Sondern: Und dadurch hat nun auch das deutsche Publikum sein gelehrtes Wissen erwerben können."[280] In einer Fußnote zur Stelle führt Fromm weiter aus: „Herbort würde in diesem Falle seine eigene, vielleicht schon fertig vor ihm liegende Übersetzung meinen."[281] Herberichs sieht schließlich im irritierenden Vers eine „kalkulierte Ambiguisierung",[282] durch die deutsche und französische Fassung parallel gesetzt würden: „Die Verse 59 f. legen zunächst nahe, die deutschsprachige Trojarezeption beruhe ebenso wie die französische (51) auf einer direkten lateinischen Vermittlung; sie stellen die französische und die deutsche Version in ein paralleles Verhältnis innerhalb einer horizontalen Ebene des Stammbaumes, statt – wie zu erwarten – in ein vertikales, sukzessives Verhältnis zu einander."[283] Alle diese Deutungen können jedoch nicht völlig überzeugen. Von einer Textverbesserung, wie sie Joseph vorgeschlagen hat, wird man heute eher absehen, zumal Baesecke weitere Einwände gegen Josephs Deutung der ganzen Passage vorgebracht hat.[284] Baeseckes eigene Deutung („vollgültiges zeugnis für ein deutsches gedicht") übersieht ihrerseits, dass im fraglichen Vers vom ‚Krieg' (*er* bezieht sich auf *strît* in Herb. LvT 57) die Rede ist, von dem die ‚deutsche Sprache Kenntnis' habe. Das besagt nicht mehr, als dass man in deutscher Sprache vom trojanischen Krieg wusste – auf ein eigenes „deutsches gedicht" zu schließen, ist nicht notwendig. Daraus ergibt sich umgekehrt zugleich ein Einwand gegen Fromms Vorschlag („Und dadurch hat nun auch das deutsche Publikum sein gelehrtes Wissen erwerben können."): Offenbar *ist* die deutsche Sprache bereits mit dem Krieg um Troja ‚bekannt' (*ist* [...] *gelart*); es geht um mehr als eine potenzielle Kenntnis, die durch die lateinische Übersetzung gegeben ist. Und gegen Fromms Fußnoten-Deutung („Herbort würde in diesem Falle seine eigene, vielleicht schon fertig vor ihm liegende Übersetzung meinen") spricht, dass sie mit Herborts Absichtserklärung: *Nach der sol ich wirken* (Herb. LvT 61) kollidiert; denn *sol* verweist eindeutig auf eine zukünftige Aufgabe.[285] Herberichs Vorschlag lässt schließlich offen, an welcher Stelle die „deutschsprachige Trojarezeption" auf eine „direkte lateinische Vermittlung" zurückgeführt wird. Festmachen ließe sich eine derartige Rückführung eigentlich nur am *sint* (Herb. LvT 60). Versteht man *sint* allerdings zeitlich (‚später'), besagt der fragliche Vers gerade

280 Fromm 1993, S. 250; vgl. auch S. 249 Anm. 12. Vgl. Kellner 2006, S. 238 Anm. 19.

281 Fromm 1993, S. 249 f. Anm. 12.

282 Herberichs 2010, S. 89.

283 Herberichs 2010, S. 89.

284 Vgl. Baesecke 1908, bes. S. 367.

285 Vgl. Joseph 1886, S. 396: „wenn Dunger dagegen in v. 60 eine beziehung ‚auf Herborts eigenes werk im gegensatz zu der griechischen und lateinischen bearbeitung' erkennen will, so weiss ich nicht, wie er mit v. 61 zurecht kommt." Vgl. Baesecke 1908, S. 367; Schmitz 2007, S. 65 Anm. 184.

keine „direkte lateinische Vermittlung“,[286] sondern eine zeitliche Abfolge der Übersetzungen. Versteht man dagegen mit Fromm *sint* kausal (‚dadurch‘), kann mit einer „deutschsprachigen Trojarezeption“ gerade nicht Herborts eigene Fassung gemeint sein. Dann sind es aber nicht „*die* französische“ und „*die* deutsche Version“, die „in ein paralleles Verhältnis“ gestellt werden, sondern allenfalls „die französische“ Bearbeitung (nach Herb. LvT 51) und irgendeine unbestimmt bleibende „deutschsprachige Trojarezeption“ (nach Herb. LvT 60). Weil Herbort sich aber eindeutig in eine (vertikal-sukzessive) Reihe mit *der* französischen Version setzt (Herb. LvT 47, 66–70, 74–80) und jede andere – möglicherweise vorhandene – „deutschsprachige Trojarezeption“ (Herb. LvT 71–73) ausdrücklich aus seiner Traditionslinie ausschließt, lässt sich an dieser Stelle (Herb. LvT 60) schwerlich von einer „kalkulierten Ambiguisierung“ sprechen.

Berücksichtigt man alle diese Einwände, bleibt nur eine schlüssige Deutung übrig: Der diskutierte Vers Herb. LvT 60 bezieht sich tatsächlich auf eine deutschsprachige Trojadichtung; diese beruht aber nicht auf der Materia-Tradition von Dares und Cornelius (sowie Benoît). Tatsächlich lässt sich die so postulierte deutschsprachige Trojadichtung, die außerhalb der von Herbort zugrundegelegten Materia-Tradition steht, noch näher bestimmen. Der Begriff *gelart* (Herb. LvT 60) begegnet gegen Ende des *Liet von Troye* im Rahmen einer Berufung auf Heinrich von Veldeke:

Von veldiche meister heinrich
Hat an sime buche gelart
Von eneas vart
Wa er vnd die sinen hin karten
(Herb. LvT 17381–17384)

Meister Heinrich von Veldeke hat in seinem Buch von der Reise des Eneas erzählt, wohin er und die Seinen sich wendeten.

Veldeke hat indes nicht nur *gelart*, wie Eneas mit seinen Gefolgsleuten von Troja nach Italien gekommen ist, sondern auch, was zuvor in Troja geschehen ist (siehe Kap. 3.3.4). Der *Eneas* bezeichnet Veldekes Dichten von ‚Troja und den Folgen‘ selbst mit dem Begriff *lêren* (He. En. 13429–13433: *Nû solen wir enden diz bûch. / ez dûht den meister genûch, / derz ûz der welsche kêrde, / ze dûte herz uns lêrde: / daz was von Veldeke Heinrîch*). Nimmt man diese Indizien zusammen, kann Herborts Hinweis zur Vermittlung des trojanischen Krieges an die deutsche Sprache auf Veldekes *Eneas* bezogen werden; mithin auf einen

286 Wie eine ‚direkte Vermittlung‘ aussieht, macht Herbort in LvT 58 f. mit einem Parallelismus deutlich: *Als er in kriechish gescriben was / Als hat er in inz latin gekart* (‚Wie er auf Griechisch geschrieben war, so hat Cornelius den Krieg ins Lateinische übersetzt‘).

Autor, den Herbort selbst ‚Meister' nennt und der wie er in einer Beziehung zum Landgrafen Hermann von Thüringen steht (He. En. 13468; 13476); auf einen Roman, der eindeutig später (*sint*) als die lateinische Übersetzung des Cornelius entstanden ist und auf die Eneas-Materia Vergils sowie des *Roman d'Eneas*, also eine Materia außerhalb der Dares-Tradition, zurückgreift; auf einen Text schließlich, der an analoger Stelle, als es um die Materia-Bearbeitung geht, dieselben Wörter (*kêren* und *lêren*) im Reim verwendet wie das *Liet von Troye*.[287] Wenn Herbort sich mit dem Vers Herb. LvT 60 tatsächlich auf Veldeke bezieht, dann lässt sich der folgende Vers (Herb. LvT 61: *Nach der sol ich wirken*) ganz konkret auf die – auch in der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung (Go. Tr. 4723–4750; siehe Kap. 4.5.1) viel gerühmte – poetische Kunst von *meister heinrich* beziehen und somit als Imitatio-Programm lesen.[288]

Mit der Nennung der drei verschiedensprachlichen Bearbeitungen, die der Trojastoff bisher erhalten hat, setzt Herbort den Prolog fort:

> Wil ich die formen merken
> So mvz ich drisinnic sin
> Eine ist kriechisch, ein latin
> Vnd des welschen buches ein
> (Herb. LvT 62–65)

> Wenn ich die Gestaltungen erfassen will, so muss ich dreisprachig sein. Eine ist griechisch, eine lateinisch und eine – die des romanischen Buchs – [französisch].

In der Forschung ist umstritten, worauf *forme* und *sin* (aus *dri-sin-nic*) in dieser Passage zu beziehen sind. Die Deutungen reichen von der „sprachlichen Gestalt"[289] über die „rhetorische[ ] Verfasstheit"[290] bis zum „Sinn".[291] Mir scheint, es sind alle diese Dimensionen gemeint; denn die *formen* verweisen ziemlich eindeutig auf die Bearbeitungen der Troja-Materia, die jeweils eine eigene Sprachgestalt, eine spezifische poetisch-rhetorische Form und eine eigenständige Sinngebung aufweisen (sollen). Wollte Herbort alle Bearbeitungen zur Kenntnis nehmen, müsste er die drei Sprachen Griechisch, Latein und

287 Herborts *Liet von Troye* mit Veldekes *Eneas* in Verbindung zu bringen, ist keine ganz neue Idee. Bereits Wilhelm von Kirrweiler, für den 1333 die einzige vollständig erhaltene Handschrift des *Liet von Troye*, der Heidelberger Cpg 368, hergestellt wurde, wollte offenbar beide Texte verbunden haben: Nach Herborts Text folgt im Cpg 368 noch genau ein weiterer Text – Veldekes *Eneas*.

288 Vielleicht, so Baesecke 1908, S. 367, ‚soll' Herbort sich Veldeke zum (formalen) Vorbild nehmen. Vgl. zur Kritik an dieser Deutung Bauschke 2003, S. 161. „Ein auf Veldeke bezogenes Nachahmungsverfahren entwirft Herbort nicht." Immerhin scheint er es aber anzudeuten.

289 Kellner 2006, S. 240. Vgl. Fromm 1993, S. 250.

290 Herberichs 2010, S. 89.

291 Bauschke 2003, S. 165.

Französisch beherrschen.[292] Weil Herbort diese Bedingung gerade nicht erfüllte und hinsichtlich des Griechischen wohl auch schwerlich erfüllen konnte,[293] hat er sich für eine der beiden Sprachen entschieden, die er beherrschte:

> Zwischen den lesten sinnen zwein
> Nim ich nv den dritten
> Vnd folge im so mitten
> Daz er min rechte geleite ist
> An des tutschen buches list
> (Herb. LvT 66–70)

> Zwischen den beiden letztgenannten Bearbeitungen entscheide ich mich jetzt für die dritte und folge ihr in der Art nach, dass sie für die Kunstfertigkeit des deutschen Buches meine wahre Führung ist.

Sicher ist, dass Herbort die griechische Bearbeitung aus der Betrachtung ausschließt; welche Bearbeitung er als Quelle wählt, ist dagegen in der Forschung kontrovers diskutiert worden. Fromm meint, Herbort entscheide sich für die „französische"[294] Bearbeitung, Kellner und Schmitz sind ihm darin gefolgt.[295] Herberichs[296] folgt dagegen Bauschke, die gegen jene „traditionelle Deutung" Fromms vorgeschlagen hat, das *zwischen* ernst zu nehmen und Herbort eine ‚mittlere' Version zwischen Latein und Französisch anfertigen zu lassen: „Die Formulierung *zwischen* (66) und auch der ergänzende Hinweis *mitten* (68) erfordern jedoch eine ganz andere Lesart: Herbort blendet die griechische Version vorerst aus; dann beginnt die Zählung neu. *Zwischen* den beiden letzten *sinnen*, also erstens ‚Latein', zweitens ‚Französisch', gestaltet er einen dritten, nämlich in deutscher Sprache. [...] Er redet also nicht von zwei Möglichkeiten, um sich für eine zu entscheiden, sondern er wählt die Mitte von zwei Optionen, in der er einen neuen, dritten Sinn ansiedelt."[297] Dieser Deutung wiederum mochte schon Kellner nicht folgen;[298] auch mir erscheint sie nicht nachvollziehbar. Nach dem Ausschluss der

292 Vgl. Schmitz 2007, S. 65. Damit knüpft Herbort an das Motiv der drei heiligen Sprachen Hebräisch, Griechisch und Latein an, das auf der von Pilatus *hebraice graece et latine* verfassten Aufschrift *Iesus Nazarenus rex Iudaeorum* auf dem Kreuz (Io 19,19–20) beruht. Vgl. Schwering 1925; Richter 2006.

293 Vgl. Berschin 1980, bes. S. 31–58 und 244–289.

294 Fromm 1993, S. 250. Vgl. bereits Joseph 1886, S. 397.

295 Kellner 2006, S. 240 Anm. 23; Schmitz 2007, S. 66.

296 Herberichs 2010, S. 90 („Zwischenposition").

297 Bauschke 2003, S. 165. Ebenso Bauschke 2004, S. 353. Baesecke 1908, S. 368, hatte bereits erwogen, „besonders auch wegen *mitten* 68 [...], dass der neue weg zwischen dem zweiten und dritten ligt [sic], dass also Herbort die französische und die lateinische vorlage benutzt hätte." Er hatte jedoch auch bereits klargestellt (S. 368): „das ist aber durch v. 47 und 94 ausgeschlossen."

298 Kellner 2006, S. 240 Anm. 23: „Dieser Akzentuierung kann ich nicht folgen."

griechischen Bearbeitung bleiben, ohne dass es irgendein Anzeichen dafür gäbe, dass die „Zählung neu“ beginnt, die zweite und die dritte, die lateinische und die französische Bearbeitung übrig, auf die sich Herbort beziehen kann. Wenn er sich *zwischen* der zweiten und der dritten Bearbeitung entscheiden muss und die dritte auswählt (*Zwischen den lesten sinnen zwein* / *Nim ich nv den dritten*), heißt das eben dies und nur dies: Herbort richtet sich nach der französischen Bearbeitung Benoîts. Diese Bearbeitung dient ihm als Quelle und Muster seiner deutschen Bearbeitung (*list*). Die Nachfolge- und Wegweiser-Metaphorik (*Vnd folge im so mitten* / *Daz er min rechte geleite ist*) weist Herbort als Imitator Benoîts aus.

Anschließend sieht sich Herbort mit der beim Wiederdichten und Imitieren stets virulenten Frage der Originalität konfrontiert:

> Nv hant ez ander lute
> Gemachet me ze dute
> Den ist ez vil wol gelungen
> Sint ez aber von drin zvngen
> Mit eime sinne ist her gescriben 75
> Des bin ich dar zv beschiben
> Daz ich si daz fierde rat
> Daz ist recht svs bestat
> Sint ich von den drin quam
> Daz man mich zv dem fierden nam 80
> (Herb. LvT 71–80)

> Nun haben sie [die Troja-Materia] noch andere Leute ins Deutsche gebracht. Ihnen ist das sehr gut gelungen. Weil es aber bisher in drei Sprachen mit einem einzigen Sinn geschrieben ist, bin ich dazu bestimmt, das vierte Rad zu sein. Das ist so richtig festgelegt: Weil ich nach den dreien kam, dass man mich zum vierten kürte.

Obwohl andere Leute die Troja-Materia auf Deutsch bearbeitet (*Nv hant ez ander lute* / *Gemachet me ze dute*) und dabei die horazischen Originalitätsvorgaben erfüllt haben (*Den ist ez vil wol gelungen*) – zu denken ist wohl wiederum an Veldekes *Eneas* –, kann man Herbort nicht den Vorwurf mangelnder Originalität machen. Denn die Troja-Materia, die er wiederdichtet, unterscheidet sich von derjenigen, die bereits *ze dute* gebracht worden ist; sie ist noch nicht durch andere originelle Wiederdichtungen auf Deutsch ‚besetzt‘ (siehe für eine vergleichbare Argumentation Kap. 3.4.2). Hinsichtlich der spezifischen Materia-Tradition, der Herbort folgt, ist der ‚deutsche‘ Platz noch frei; ihn zu besetzen und also die Troja-Materia von Dares, Cornelius und Benoît durch eine deutsche Bearbeitung in Besitz zu nehmen, lautet Herborts erklärtes Ziel (Herb. LvT 74–80). Die Metapher des ‚vierten Rads‘, das Herbort am ‚Wagen‘ jener Troja-Materia sein möchte, legt nahe, dass durch seine vierte Bearbeitung ein Idealzustand der Abgeschlossenheit und Vollständigkeit hinsichtlich der Zahl der Wiederdichtungen erreicht sein wird. Dass die drei

bzw. prospektiv vier Bearbeitungen *mit eime sinne* geschrieben sein sollen, unterstreicht diesen Aspekt der Schließung, weil damit, wie Lieb rekonstruiert hat, auf die vier Evangelien als ‚ein-sinnige' Offenbarung angespielt wird, für die man ebenfalls die Metapher eines vierrädrigen Wagens (*quadriga*) verwendet hat.[299]

Wenn Herbort die Position des vierten Rades einnehmen könnte, wäre der Vorwurf mangelnder Originalität abgewendet. Doch sollte er die Position des vierten Rades nicht einnehmen können, würde sich das Problem erneut und mit größerer Vehemenz stellen:

> Hat ez ein ander follen bracht
> Als ich zv dem fierden wart gedacht
> So zele man mich zv dem funften rade
> (Herb. LvT 81–83)
>
> Hat es aber ein anderer (bereits) erreicht, das vierte Rad zu sein, zu dem ich bestimmt wurde, dann zähle man mich zum fünften Rad.

Die Forschung hat große Mühen unternommen, um der erwogenen Möglichkeit, die Position des vierten Rades zu verpassen und an die Stelle eines fünften Rades zu rücken, ihre Schärfe zu nehmen. Man spricht von „Bescheidenheit"[300] und nennt die mögliche Position des fünften Rades eine „selbst gewählte[ ] Sonderposition", die „Freiraum für eine individuelle Textgestaltung"[301] biete. Es gehe um eine Logik nicht der Substitution, sondern der „Vervielfältigung" und der Addition.[302] Doch diese Deutungen beschönigen oder verkehren die Unbarmherzigkeit des Originalitätsparadigmas.[303] Dem Wi(e)derdichter horazischer Schule genügt der Trostpreis nicht, weil er keine Originalität und somit keinen Besitzanspruch an der Materia begründen kann. „Den Dichtern erlauben nicht Menschen, nicht Götter, nicht Pfeiler, mittelmäßig zu sein."[304] Sollte tatsächlich ein anderer die Stelle des vierten Rades eingenommen haben, wäre Herbort mit seiner

299 Vgl. Lieb 2005, S. 375–377.

300 Lieb 2005, S. 378 Anm. 49: „Die im Mittelalter eher spärlich belegte Redensart vom ‚fünften Rad am Wagen' [...] erscheint hier in der Anwendung des Dichters auf sich selbst als Ausdruck der Bescheidenheit." Ebenso Schmitz 2007, S. 68.

301 Bauschke 2003, S. 167.

302 Herberichs 2010, S. 94.

303 Und sie führen die Evangelisten-Metaphorik der *quadriga* ad absurdum; denn wer sich symbolisch an die Stelle eines vom *einen* göttlichen Geist erfüllten Evangelisten wünscht, begehrt ja gerade nicht den individuellen – außerkanonischen – „Freiraum" eines Apokryphen-Verfassers.

304 Hor. ars 372 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 637): *mediocribus esse poetis / non homines, non di, non concessere columnae.*

Wiederdichtung so nützlich wie das ‚fünfte Rad am Wagen',[305] das heißt, man muss es ganz deutlich sagen: unnütz.

So sagt er es dann im Anschluss selbst:

Vnd frume ich nicht: ich bin niht schade
Ich buwe doch die strazzen 85
Die sie hant gelazzen
Manigem rat ane bane
Vnd baniche minen sin dar ane
Daz ich in bekere deste baz
Wen der ist herte vnd laz 90
Ich wil in bigen ob ich kan
(Herb. LvT 84–91)

Falls ich nicht nützlich bin, richte ich zumindest keinen Schaden an. Ich befahre dennoch die Straße, die sie so manchem Rad ohne Bahnung gelassen haben, und führe meinen Verstand auf der Straße spazieren, damit ich ihn umso besser mache; denn er ist hart und träge. Ich will ihn beugen, wenn ich kann.

Für den Fall, dass Herbert das fünfte Rad am Wagen wäre und somit nicht nützte, schadete er immerhin nicht (*Vnd frume ich nicht: ich bin niht schade*). Dieses nutzlose, aber immerhin auch harmlose Wiederdichten vergleicht Herbort mit dem Befahren derjenigen Straße, die ihm die originellen Materia-Besitzer gelassen haben würden, ohne dass er sich eine eigene Spur bahnen könnte, stattdessen *ane bane* bleiben müsste.[306] Die

305 Das Sprichwort vom ‚fünften Rad am Wagen' ist nur einmal vor 1200 belegt, und zwar in der unikal überlieferten Sprichwörtersammlung Egberts von Lüttich: „Der, gegen den wir einen Widerwillen empfinden, ist für uns das fünfte Rad am Wagen" (Egbert von Lüttich: Fecunda ratis 1,47: *Quem fastidimus, quinta est nobis rota plaustri.* Text und Übersetzung zitiert nach TPMA 1995–2002, Bd. 9, S. 177–181, hier S. 180). Wie man in der „Position des fünften Rades am Wagen" einen positiven Sinn erkennen will, weil das fünfte Rad „nicht festgefahren [ist] in den vorgegebenen Spurrillen" (Bauschke 2003, S. 166; ähnlich Herberichs 2010, S. 93 f.), erschließt sich mir nicht (siehe auch die folgende Anmerkung). Vielmehr steht die Redensart im schärfsten Gegensatz zur positiv ausgelegten *quadriga*, die mit dem Evangelium nicht nur göttliches Offenbarungswissen ins Spiel bringt, sondern mit der Vier zudem eine Zahl, die Vollständigkeit und Ordnung (etwa des Kosmos) symbolisiert. Vgl. dazu Meyer / Suntrup 1987, Sp. 332–402, bes. Sp. 332–335.

306 Anders (und m. E. falsch) Fromm 1993, S. 251: „Mein Wagen [...] fährt *ane bane*, bewegt sich nicht auf ausgefahrener Spur [...]." Ihm folgen Bauschke 2004, S. 354, die in *ane bane* eine „eigene Spur" entdeckt, und Herberichs 2010, S. 94: „Das Befahren der Straße ist zugleich ein Bahnen des Weges." Auch Kellner 2006, S. 242, versucht, die befahrene Straße ohne Gelegenheit zur eigenen Spurbildung ins Positive zu wenden: „Das ‚Ich' des Prologs, welches die Autorrolle einnimmt, gibt vor, so würde ich lesen, auf jener Straße zu fahren, welche seine Vorgänger (*sie*, V. 86) ihm und anderen Nachfolgern ungebahnt (*ane bane*, V. 87) überlassen hätten. Herbort und andere Glieder der Tradentenkette – im Bild von Wagen, Rad und Straße die Räder (*manigen rat*, V. 87) – können so ihre

bereits gebahnte Straße entspricht, scheint mir, ziemlich genau dem ‚billigen, für alle offenen Kreis', in dem man Horaz zufolge nicht verweilen darf, wenn man eine Materia in Besitz nehmen möchte (Hor. ars 131 f.: *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem*). Der *Materia-Kommentar* hatte diese Bedingung metaphorisch mit der *via trita*, dem ‚vielbefahrenen Weg' der Wagenlenker und den dort drohenden *orbita trita*, den tiefen Spurrillen anderer, in Verbindung gebracht.[307] Das Wiederdichten wird also, wenn es die Originalität der vierten Stelle verfehlt, zur nutzlosen, weil selbstbezüglichen Übung. Herbort würde als fünftes Rad nur mehr auf der gebahnten Straße spazieren gehen (das heißt: *circa vilem patulumque moraberis orbem*); das *banichen* des eigenen Verstands wäre nur mehr eine Ersatzhandlung dafür, keine eigene Spur gebahnt haben zu können.[308] Aus einem gesellschaftlich angesehenen, nutzbringenden Unternehmen würde sich das Wiederdichten, wenn es die Originalität der Bearbeitung verfehlt, in eine nutzlose Spazierübung des eigenen Selbsts verkehren (Herb. LvT 89–91).

Das ist aber, wie gesagt, nur die Notlösung, falls ein anderer früher dran gewesen sein sollte. Herbort hat entschieden die Absicht, selbst die eigene als zwar vierte, aber damit in der genannten Stofftradition erste deutsche und mithin originelle Bearbeitung vorzulegen, und er steht mit dieser Absicht nicht zuletzt seinem Gönner gegenüber in der Pflicht, der ihm die Materia zur Verfügung gestellt hat:

eigenen Spuren, Bahnen in die Straße graben. Eben darin liegt nun auch die eigene Leistung der Tradenten, sie übernehmen nicht nur den Stoff, sondern haben die Freiheit ihn – im Sinne ihrer *ars* – zu bearbeiten, sie können ihre eigenen Furchen in die *materia* prägen, sie verleihen der Geschichte Gestalt." Mit diesen Deutungen geht Herborts Pointe gerade verloren: Warum sollte er die vierte Stelle so dringlich anstreben, wenn die fünfte genau so gut oder gar besser wäre? Warum bezeichnet er die Position des fünften Rades ausdrücklich als nutzlos? Gesagt ist freilich auch nicht, dass Herbort der Tradition ‚sklavisch' folgen wollte, wie Backes 2005, S. 251, nahelegt. Vielmehr geht es um die originelle eigene Bearbeitung der Troja-Materia nach Dares, Cornelius und Benoît in deutscher Sprache (also an vierter Stelle nach den drei Genannten), die es freilich nur einmal geben kann. Sollte ein anderer diese Bearbeitung vorgelegt haben, wäre die Spur gebahnt, Herbort hätte sein Ziel verfehlt, ihm bliebe nur das – zwar unschädliche, aber auch nutzlose – Spazierengehen. Herbort mag noch so viele Wege neben der Straße der avisierten Troja-Materia bahnen – die erste originelle Bearbeitung auf Deutsch lässt sich nicht ohne Weiteres rückgängig machen (es gibt natürlich Ausweichmöglichkeiten, wie sie z.B. Rudolf von Ems erprobt, siehe Kap. 3.4.7; Herbort kennt bzw. nennt sie aber nicht).

307 Materia-Glose in poet. Horat. 131,5–7, S. 253 f.: *Et est metaphora a rectoribus curruum inducta. Cum enim currunt per uiam tritam, cauent sibi ab orbita trita quia nimis profunda est, et si quando incidant, quam citius possunt inde exeunt. ORBEM itaque hic appellat cursum et uestigia aliorum qui inde tractauerunt, ORBEM dico UILEM et ideo uitandum et PATULUM.*

308 Herberichs 2010, S. 95, macht auf das Wortspiel *ane bane* / *ban-ichen* aufmerksam, deutet es jedoch unzutreffend als „Sprachwitz, der das spielerische Moment des Dichtens, das ‚Vergnügen' daran (*banichen*), thematisch einbringt". Herbort müsste im Misslingensfall gegen seinen ausdrücklichen Wunsch *banichen*!

Daz hiz der furste herman
Der Lantgraue von duringen lant
Diz buch hat im hergesant
Der graue von Liningen 95
Sol mir dar ane gelingen
So lenge ich ez mit willen niht
(Herb. LvT 92–97)

Das hat mir der Fürst Hermann, Landgraf von Thüringen, aufgetragen. Dieses Buch hat ihm der Graf von Liningen zugeschickt. Damit mir die Bearbeitung gelingt, ziehe ich das Trojabuch bewusst nicht in die Länge.

Herbort arbeitet nicht auf eigene Rechnung, sondern im Auftrag eines Mäzens. Dieser hat vom Grafen von Liningen die Troja-Materia in Benoîts Bearbeitung erhalten.[309] Seine Beauftragung zur Bearbeitung konkretisiert Herbort als Kürzung. Nach dem Durchgang durch die bisherige Argumentation, in deren Zentrum die verfehlte Originalität der Bearbeitung steht, wird man die Absage an die Amplificatio als Strategie der Bewältigung verstehen: Statt Benoîts sehr langes Werk in der Länge zu überbieten, wählt Herbort, wohl eingedenk der ersten horazischen Originalitätsbedingung (Hor. ars 131 f.: *si* / *non circa vilem patulumque moraberis orbem*), die nach Maßgabe des Wi(e)derdichtens effektive Option des Kürzens, um sich nicht dort aufzuhalten, wo Benoît mit seinen Amplifikationen bereits gewesen ist. In der *brevitas* manifestiert sich zuletzt sein *wille*, der sein Handeln – und dann erst seine Kunst – bewegt. So beginnt Herbort mit der Artikulation der Materia: *Ich spreche von troyge daz lieht* (Herb. LvT 98). Am Ende gehört die Materia dann ihm: *Ir hat diz getichte wol gehort* / *Ez tichte von fritslar herbort* (Herb. LvT 18449). Die Signatur erst am Ende zu bringen, ist konsequent – jetzt kann Herbort zuversichtlich sein, wirklich die Position des vierten Rades eingenommen zu haben. Zudem ist er jetzt, seiner Strategie des *docendo discimus* entsprechend, ein *gelarter schulere* (Herb. LvT 18451). Zuletzt heißt er sich einen ‚Dichter' unter anderen (Herb. LvT 18452–18457: *Ez en ist nicht achbere* / *Daz er icht dichten kann* / *Doch so nimet er sis an* / *Mit andern tichteren* / *Der schar wil er meren* / *Er gert anders lobes niet*). Die Aufnahme in die *schar* der Dichter erfordert wenn auch nicht Artifizialität (Herb. LvT 18452 f.), so doch Originalität, um im Agon bestehen zu können (Herb. LvT 18455 f.).

309 Vgl. Meves 1991.

3.4.6 *unsanfte mac genôzen*. Wolframs von Eschenbach *Willehalm*

Wolframs Willehalm-Prolog (Wo. Wh. 1–5,14) gilt zu Recht als „Schlüsseltext für die Literaturtheorie des deutschen Mittelalters", genauer für die Poetologie der Invokation und Inspiration.[310] Nach einem Trinitäts- und Schöpfungspreis (Wo. Wh. 1,1–2,15) verzeichnet Wolfram die für die Inspiration relevante Stärkung von *dôn* und *wort* der *rehten schrift* – vieldiskutierte Begriffe,[311] die hier nicht weiter thematisiert werden sollen – durch den Heiligen Geist.[312] Wolframs *sin*, von Ohly als „das menschliche Organ der Wahrnehmung des Heiligen Geistes"[313] bestimmt, ‚spürt' den Heiligen Geist: *mîn sin dich kreftec merket* (Wo. Wh. 2,18). Darauf folgt die Bitte um Inspiration:

> swaz an den buochen stât geschriben,
> des bin ich künstelôs beliben. 20
> niht anders ich gelêret bin:
> wan hân ich kunst, *die* gît mir sin.
> diu helfe dîner güete
> sende in mîn gemüete
> unlôsen sin sô wîse, 25
> der in dînem namen geprîse
> einen rîter, der dîn nie vergaz.
> (Wo. Wh. 2,19–27)

> Was in den Büchern geschrieben steht, davon ist meine Kunst verschont geblieben. Gelehrt bin ich nicht, außer dass ich Kunst habe, die mir der Sinn gibt. Die Unterstützung deiner Güte sende in mein Inneres verbindlichen, so weisen Sinn, der in deinem Namen einen Ritter lobe, der dich nie vergaß.

Gelehrsamkeit, wie sie in Büchern zu finden ist, habe Wolfram nicht in eigenes Können und Wissen umgemünzt (*kunst* kann hier *ars*, aber auch *scientia* bedeuten).[314] Die einzige *kunst*, über die er verfügt, habe ihm der *sin* gegeben. Was mit diesem *sin* gemeint ist, klärt sich in der Folge erst auf und unterliegt also zumindest mit diesem kleinräumigen Hysteron-Proteron ansatzweise einem *ordo artificialis*.[315] Wolfram bittet den Heiligen Geist, ihm einen *sin* zu senden, der den stets Gott bedenkenden Ritter – den Hl. Willehalm, den Helden der Geschichte – loben soll. Nur dieser *sin* scheint den Grund von Wolframs

310 Klein 2006, S. 75. Vgl. Ohly 1966; Ochs 1968; Kleinschmidt 1974, S. 605–628; Lutz 1984; Haug 1992, S. 316–328. Vgl. auch die reiche Dokumentation bei Heinzle 2009, S. 813–828.

311 Vgl. nur Ohly 1966, S. 460 f.; Heinzle 2009, S. 820 f. (zu Wo. Wh. 2,16 f.); Haug 1992, S. 189 f.

312 Wo. Wh. 2,15 f.: *der rehten schrift dôn und wort / dîn geist hât gesterket.* Vgl. Ohly 1966, S. 459 f.; Klein 2006, S. 76.

313 Ohly 1966, S. 461, vgl. S. 482.

314 Vgl. Heinzle 2009, S. 821 (zu Wo. Wh. 2,19–22).

315 Ohly 1966, S. 472, will den *ordo artificialis* aus der Legende ausgeschlossen wissen.

kunst im *Willehalm* zu legen: *wan hân ich kunst,* die *gît mir sin*. Wissen und Können speisen sich aus dem *sin*, den der Heilige Geist eingeben möge. Niemand hat das so eindringlich nachvollzogen wie Ohly in seiner großen Meditation über „Wolframs Gebet".[316] Klein fügt hinzu, die „sprachliche Vergegenwärtigung des Inspirationsprozesses" sei das „eigentliche Novum von Wolframs Gebetsprolog".[317]

Von Artifizialität, geschweige denn von Agonalität scheint ‚Wolframs Gebet' nicht zu handeln. Doch bei näherem Hinsehen erweist sich Wolframs Invokation im Eingangsgebet als funktionales Element für die artifizielle Dichtung im Dienst an der Materia, der einen Überbietungsanspruch begründet. Die Materia sei Wolfram von seinem Gönner, dem Landgrafen Hermann von Thüringen, vermittelt worden (Wo. Wh. 3,8 f.: *lantgrâve von Düringen Herman / tet mir diz maere von im bekant*). Ohne Materia (*maere*) gäbe es keinen Anlass für die Invokation. Wolfram macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam, indem er auch eine Invokation an den Heiligen richtet: ‚Deine Güte empfange meine Worte, Herr und Heiliger Willehalm' (Wo. Wh. 4,13 f.: *dîn güete enpfâhe mîniu wort, / herre sanct Willehalm*). Ohne bereits vorliegendes *maere* kommt diese Invokation nicht ins Spiel; doch zugleich ermöglicht die Invokation die Bearbeitung des Stoffs; und diese Bearbeitung wiederum gibt Wolfram die Gelegenheit, sich selbst zur Geltung zu bringen: ‚Ich, Wolfram von Eschenbach, was ich von Parzival dichtete, wofür mir seine Geschichte den Weg wies, haben viele gelobt; es gibt aber auch viele, die es verächtlich gemacht und ihre Rede besser gestaltet haben' (Wo. Wh. 4,19–24: *ich, Wolfram von Eschenbach, / swaz ich von Parzivâl* gesprach*, / des sîn âventiure mich wîste, / etslîch man daz prîste – / ir was ouch vil, die'z smaehten / unde baz ir rede waehten*). Die fast schon aufdringliche Artikulation des eigenen *ich* (Wo. Wh. 4,19) und seiner literarischen Verdienste resultiert nicht aus der gespürten Nähe zum Heiligen Geist, sondern aus dem Erfolg beim Publikum. Offenbar hat Wolfram zudem zu agonalen Versuchen der Überbietung seiner Leistung angeregt. Und so muss auch der *Willehalm* als erneuter Beitrag im poetischen Dichter-Agon verstanden werden, mit dem Wolfram alle anderen deutschen Dichter überbieten will:

> unsanfte mac genôzen 30
> diutscher rede deheine
> dirre, die ich nû meine,
> ir letze und ir beginnen.
> swer werdekeit wil minnen,
> der lat dise âventiure 5
> in sînem hûse ze viure:
> diu vert hie mit den gesten.
> Franzoiser die besten

316 Vgl. Ohly 1966.
317 Klein 2006, S. 78.

hânt ir des die volge lân,
daz süezer rede wart nie getân 10
mit wirde noch mit wârheit.
underschwanc noch underreit
valschete dise rede nie:
des jehent si dort – nû hoert se ouch hie!
(Wo. Wh. 4,30–5,14)

Schwerlich vermag irgendeine deutsche Rede sich mit dieser vergleichen, die ich jetzt im Sinn habe, mit ihrem Ende und ihrem Anfang. Wer hohes Ansehen schätzt, der lasse diese Geschichte in seinem Haus beim Feuer sitzen; sie verkehrt hier mit Gästen. Die besten Franzosen haben über sie das Urteil gesprochen, dass hinsichtlich Ansehen und Wahrheit nie eine süßere Rede gemacht worden ist. Weder ein Zwischenschwung noch ein Zwischenritt verfälschte jemals diese Rede. Das behaupten sie dort – jetzt hört sie auch hier!

Was Wolfram sich zur Bearbeitung vorgenommen hat, überbietet alles, was man bisher auf Deutsch kennt. Die ‚raue' Vergeblichkeit des Versuchs, Wolfram gleichzukommen (*unsanfte mac genôzen*) oder ihn gar zu überbieten, erinnert an Horaz, der Bekanntes derart originell zu erneuern weiß, dass jeder, der dasselbe zu erreichen versucht, scheitern wird (Hor. ars 240–242: *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem*). Deshalb empfiehlt Wolfram seinem Publikum die Willehalm-Materia zur gastfreundlichen Aufnahme; sie, die in Deutschland als Gast verkehrt (*diu vert hie mit den gesten*), würde das Ansehen (die *wirdekeit*) des Gastgebers mehren. Die kombinierte Metaphorik von gastfreundlicher Aufnahme der Materia und ihrem Lauf (siehe *vert*) verweist auf Galfrids *Poetria nova*, der zufolge die poetische Bearbeitung der Materia ihre gastfreundliche Aufnahme im Kontext eines höfischen *cursus* gewährleisten soll (Galfr. P.n. 71–76; siehe Kap. 2.5.3). So entstammen die Kategorien, mit denen Wolfram die Güte der Materia bezeichnet, die nie einen *underswanc* noch einen *underreit* erleiden musste, der höfisch-ritterlichen Kultur. Ein ‚Zwischenschwang', gemeint ist wohl ein Schwerthieb, kann als Abbreviatio des Stoffs verstanden werden, wenn das Schwert mitten in die Handlung hinein- und so aus der Handlungskette ein Stück herausschlägt; der komplementäre ‚Zwischenritt' wäre dann eine Amplificatio, bei der man mit einem Exkurs (Ausritt) mitten in die Handlung hinein- und so digressiv von ihr wegreitet.[318] Da Amplificatio und Abbreviatio bei Galfrid Kategorien der Inventio sind, scheint Wolfram hier also zu sagen, dass die Materia bisher durch keine Bearbeitung verfälscht worden ist. Eine ähnliche Aussage hatte der Pfaffe Konrad über seine Materia getroffen (Ko. RL 9084 f.: *ich nehân der nicht an gemêret, / ich nehân der nicht überhaben*). Anders als Konrad sagt Wolfram aber nicht, dass er (oder der französische Bearbeiter) die Materia weder amplifiziert noch abbreviiert hat, sondern er sagt, dass die Materia durch Amplificatio und Abbreviatio bei der Inventio nicht verfälscht worden

318 Vgl. Heinzle 2009, S. 828 (zu Wo. Wh. 5,12 f.).

sei. Seine Inventio-Maßnahmen sind wahrheitserhaltend, während Konrad der Wahrheit zuliebe auf tiefere Eingriffe in die Materia verzichtet hat. Der Willehalm-Stoff ist, wie die Anonymität der französischen Vorlage, der Chanson de geste *Aliscans*, nahelegt, vor Wolframs Bearbeitung noch eine *publica materies*. Erst Wolfram wird sich die Materia aneignen – und signiert seine dem Anspruch nach originelle Wiederdichtung schon an ihrem Beginn. Der Agon, auf den seine Wiederdichtung zielt (Wo. Wh. 4,30–5,3), spielt (wie bei Horaz, Hor. ars 240–242) in der Zukunft.

Dass es Wolfram tatsächlich nicht einfach um eine übliche Bezugnahme auf die Verbürgtheit des legendarischen Stoffs zu tun ist,[319] sondern dass vielmehr tatsächlich der Stoff auch im legendarischen Genre den Wiederdichter zu Hinweisen auf die Originalität seiner Bearbeitung veranlasst, kann abschließend mit einem Verweis auf die Hilarion-Vita von Hieronymus untermauert werden. Das Vorhaben, die Vita des seligen, gotterfüllten Hilarion zu schreiben, führt Hieronymus zur Invokation:[320] „Da ich die Absicht habe, das Leben des seligen Hilarion zu schildern, rufe ich zunächst den an, der in ihm wohnt, den heiligen Geist: möchte er, der ihm die Wunderkräfte verliehen hat, mir die Macht der Rede schenken, davon zu berichten, auf daß die Worte den Taten angemessen seien."[321] Anschließend nennt Hieronymus – vielsagend im Blick auf Wolfram – die Anerkennung der ‚heldenhaften' *virtus* derer, „die etwas vollbracht haben", eine Funktion derer, die jene rühmen; die *virtus* werde „in dem Maße anerkannt, in dem hervorragende Geister [*ingenia*] sie lobend herauszustellen vermochten".[322] Dann berichtet Hieronymus, wie Alexander, als er das Grab Achills besuchte, geklagt habe: „‚Glücklicher Held, der du einen so gewaltigen Herold deiner Taten gewonnen hast!' – womit er natürlich Homer meinte."[323] Der Lukan-Ken-

319 So Ohly 1966, S. 478 f.

320 Strunk 1970, S. 31–33, der die Hilarion-Legende kurz bespricht, verdreht diesen Aspekt, dass die Absichtserklärung des ‚Schreiben Wollens' *vor* der Invokation steht, wenn er deutet (S. 32): „Indem er sie aber von der Gnade der Inspiration abhängig macht, ordnet Hieronymus seine schriftstellerische Tätigkeit, die antike Auffassung überwindend und aufhebend, in den neuen Glauben ein; denn *ingenium* ist ihm nicht mehr die natürliche Geisteskraft, sondern Wirkung des Hl. Geistes." Den Ausgangspunkt bildet jedoch die schriftstellerische Tätigkeit, das erste Wort der Hilarion-Vita lautet *Scripturus*. Weil er die *Vita Hilarionis* schreiben will – und nicht z. B. einen Brief an einen Freund –, setzt Hieronymus mit der Invokation ein. Als guter – und nichtsdestoweniger christlicher – Rhetoriker gehorcht er den Zwängen, die ihm der gewählte Stoff auferlegt.

321 Hier. vita Hil. 1,1, S. 72,1–4 (Übers. Fuhrmann 1983, S. 37): *Scripturus vitam beati Hilarionis habitatorem eius invoco Spiritum Sanctum, ut qui illi virtutes largitus est, mihi ad narrandas eas sermonem tribuat, ut facta dictis exaequentur.*

322 Hier. vita Hil. 1,2, S. 72,4–6 (Übers. Fuhrmann 1983, S. 37): *Eorum enim, qui fecere, virtus, ut ait Crispus, tanta habetur quantum eam verbis potuere extollere praeclara ingenia.*

323 Hier. vita Hil. 1,3, S. 72,6–10 (Übers. Fuhrmann 1983, S. 37): *Alexander Magnus Macedo* [...] *cum ad Achillis tumulum pervenisset: „Felicem te", ait, „o iuvenis, qui magno frueris praecone meritorum", Homerum videlicet significans.*

ner,[324] der diese Anekdote über Alexanders Neid[325] auf den homerischen Achill auch Ciceros Rede *Pro Archia poeta* entnommen haben könnte, in der außerdem Homers *ars* exponiert wird,[326] fährt ungerührt mit seinem eigenen Stoff fort, um den Neid Homers zu evozieren: „Und ich habe gar den Wandel und das Leben eines so großen und vortrefflichen Mannes zu schildern, daß mich selbst ein Homer, wenn er sich einfände, um den Stoff beneidete, wenn er ihm überhaupt gewachsen wäre."[327] Der in dieser ungleichen Aemulatio mit seiner Materia und zahlreichen Anspielungen auftrumpfende Hieronymus lässt sich noch herab, einen kurzen Brief des Bischofs Epiphanius zu erwähnen, der auch schon einmal in lauter *loci communes* über Hilarion berichtet habe,[328] und wendet sich dann seinen vielen Kritikern zu – auch dieses Motiv, in der mittelalterlichen Literatur regelmäßig von Hieronymus beeinflusst,[329] kennt Wolfram (Wo. Wh. 4,23 f.). Wolfram soll nicht unterstellt werden, er habe die – seinerzeit kürzlich durch eine Anspielung in Walters von Châtillon *Alexandreis* (um 1180) ins literarische Gedächtnis gerufene[330] – *Vita Hilarionis* gekannt. Aber der Blick auf den Kirchenvater zeigt eindrücklich, dass die Invokation Genre-abhängig ist,[331] überflüssig ohne den richtigen, Wolframs besten Stoff. Damit soll nichts von Wolframs religiösem Gefühl oder dessen Ernsthaftigkeit abgezogen werden (deshalb der Verweis gerade auf Hieronymus). Das Wiederdichten eines legendarischen Stoffs schließt die Inspirationsbitte fast zwingend mit ein, aber die Artifizialität der Materia-Bearbeitung nach Maßgabe einer Originalität, die – mit Horaz und Galfrid – auf Erfolg in der höfischen Praxis zielt, auch nicht aus. Oder verbirgt die Inspirationsbitte vor allem – wie der natürliche Anschein am Hof – die eigentliche Praxis der Kunst und ihre Ansprüche?

324 Siehe Lucan. 9,980–986: *O sacer et magnus vatum labor! Omnia fato / Eripis et populis donas mortalibus aevum. / Invidia sacrae, Caesar, ne tangere famae; / Nam, si quid Latiis fas est promittere Musis, / Quantum Zmyrnaei durabunt vatis honores, / Venturi me teque legent; / Pharsalia nostra / vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.* Vgl. dazu Zwierlein 1982, S. 95 und 98 f.; Zwierlein 1986.

325 Während es begrifflich bei Lukan um *invidia* geht, sind Achill sowie vor allem Alexander und Caesar in ideengeschichtlicher Perspektive zentrale Reflexionsfiguren des Ehrgeizes. Vgl. Goebel 2020, S. VIIIf., XIV, 27–31, 52 f., 104, 171 u.ö.

326 Cic. Arch. 24: *quam multos scriptores rerum suarum magnis ille Alexander secum habuisse dicitur! atque is tamen, cum in Sigeo ad Achillis tumulum astitisset: ‚O fortunate', inquit, ‚adulescens, qui tuae virtutis Homerum praeconem inveneris!' et vere. nam, nisi illi ars illa exstitisset, idem tumulus, qui corpus eius contexerat, nomen etiam obstruisset.*

327 Hier. vita Hil. 1,4, S. 72,10–13 (Übers. Fuhrmann 1983, S. 37): *Porro mihi tanti ac talis viri conversatio vitaque dicenda est, ut Homerus quoque, si adesset, vel invideret materiae vel succumberet.*

328 Siehe Hier. vita Hil. 1,5, S. 72,13 und 74,1.

329 Vgl. Schwietering 1969 [1921], S. 165 f.

330 Vgl. Wulfram 2000, S. 238–240.

331 Vgl. dazu grundsätzlich Reuvekamp-Felber 2001. Siehe auch Serv. Aen. 1,8, Bd. 1, S. 14,8–12.

3.4.7 Originalität durch Kompilation. Rudolfs von Ems *Alexander*

Rudolf von Ems, der, früher als Gottfried-Epigone geltend,[332] in der jüngeren Forschung verstärkt als eigenständiger und selbstbewusster Autor wahrgenommen wird, der kompetent über die literarische Tradition der Zeit um 1200 verfügt,[333] zeigt keine Scheu vor ‚großen' Stoffen und ihren weitreichenden Traditionen. Im *Alexander*-Prolog stellt er fest, es habe bereits so mancher Geschichten von Alexander, Lüge und Wahrheit zugleich enthaltend, erzählt, sich dabei aber nicht regelgemäß an die rechte Wahrheit gehalten (Rud. Alex. 62–66: *in hât manec man genant / und von im âventiure geseit / mit lügen und ouch mit wârheit, / der doch niht rehte hât geseit / von im die rehten wârheit*). Rudolf hat also dasselbe Problem, das auch schon Gottfried (und andere) vor ihm hatte (siehe Go. Tr. 131f.: *und ist ir doch niht vil gewesen, / die von im rehte haben gelesen*):[334] Weil die vorgenommene Materia keine *publica materies* (mehr) ist, sondern sich im Privatbesitz von Wiederdichtern homerischen[335] Rangs befindet, muss ihre abermalige Bearbeitung gerechtfertigt werden; dazu können vorliegende Bearbeitungen als legitime Aneignungen des Stoffs ausgeschlossen werden, die den Stoff *niht rehte* wiedergedichtet haben, wenn die Materia neu bestimmt wird. Auch die Lösung sucht Rudolf wie Gottfried (Go. Tr. 156f. und 163) in der Inventio, indem er sich darum bemüht, die Materia zu finden, wie Alexander mit höchst erstaunlicher Kraft Wundertaten auf Erden vollbracht hat (Rud. Alex. 67 und 70–74: *durch daz hân ich gevlizzen mich* / [...] *wiech die mære vunde / wie der tugentrîche / Alexander wunderlîche / wunders ûf der erde hie / mit wunderlîcher kraft begie*). Ausweislich des Prologs findet Rudolf dann wie Gottfried (Go. Tr. 149–166) die Lösung tatsächlich darin, eine überlegene Bearbeitung, und zwar die ‚erste' und wahre des Aristoteles, zu identifizieren (Rud. Alex. 75–90), um sie zur Grundlage einer eigenständigen Re-Inventio zu machen: ‚So will ich den Stoffen entgegengehen und euch erzählen, wer der Held von Natur und Abstammung her war, wie ich die Geschichte las' (Rud. Alex. 103–106: [...] *sô wil ich gegen den mæren stegn / und wil iu sagen wer der degn / von art und von gebürte was, / als ich die âventiure las*).[336] Der letzte Vers, *als ich die âventiure las*, imitiert Gottfrieds originelle Re-Inventio der Tristan-Materia (Go. Tr. 167f.: *waz aber mîn lesen dô waere / von disem senemaere*), um Rudolfs eigene originelle Re-Inventio der Alexander-Materia zu fundieren.

Doch anders als Gottfried beschränkt sich Rudolf nicht darauf, eine einzige Vorlage zu imitieren. Stattdessen führt er das Verfahren einer Materia-Kompilation ein, das heißt, er vereint mehrere Versionen der Materia zu einem Konglomerat, das eine neue

332 Vgl. Ehrismann 1919.

333 Vgl. Coxon 2001, S. 37–94; Wedell 2008; Kropik 2019, S. 323–358; Krotz et al. 2020, darin bes. die poetologisch orientierten Beiträge Benz 2020; Herweg 2020; Rudolph 2020.

334 Vgl. Haug 1992, S. 313; Schmitz 1999, S. 472.

335 Siehe Hor. ars 150f.: *ita mentitur, sic veris falsa remiscet, / primo ne medium, medio ne discrepet imum.*

336 Vgl. Schmitz 1999, S. 472; Schmitt 2005b, S. 116f.

Alexander-Materia konstituiert, was seine eigene Originalität sichert und ihn zum Urheber der Materia macht.[337] Von Anfang an steht die Kompilation dabei im Zeichen des Agons:[338] Wenn er am Anfang des dritten Buchs die enorme Stofffülle als Grund dafür anführt, dass seine Wiederdichtung nicht dem poetischen Ideal der *brevitas* folgen kann (Rud. Alex. 8040–8044: *nû ist den mæren niht alsô* / *daz man kurzlîche* / *müg âventiure rîche* / *mit wîslîchen sachen* / *kurz und guot gemachen*), flicht Rudolf einen doppelten Seitenhieb auf Wolfram ein:

wan disiu âventiure 8045
hât alsô mange stiure
von mislîchen buochen,
swer ir nâch wil suochen,
der mac des diu wârheit giht,
dâvon gescheiden gâhes niht. 8050
wan swer daz vollevüeren wil
von anegenge unz an daz zil
wie Alexanders miltiu hant
in zwelf jâren elliu lant
betwanc ûf der erde 8055
ze dienstlîchem werde,
der muoz den mæren vollevarn
und die wârheit sô bewarn
daz beide der und der iht jehe,
der die latîne geschriben sehe, 8060
ez sî ein künstelôser man
der des getihtes êrst began.
(Rud. Alex. 8045–8062)

Denn diese Geschichte hat dermaßen viele Stützen mannigfacher Bücher: Wer ihnen nachsuchen will, der kann davon, was die Wahrheit sagt, so bald nicht loskommen. Denn wer das vollständig von Anfang bis Ende nachvollziehen will, wie Alexanders freigiebige Hand in zwölf Jahren alle Länder auf der Welt zu dienstbeflissenem Ansehen bezwang, der muss den Stoffen vollständig nachfahren und die Wahrheit so erhalten, dass keiner, der das Lateinische geschrieben sehen sollte, je sagen kann, es sei ein kunstloser Mann, der diese Wiederdichtung erstmals begonnen hat.

Das Programm der vollständigen Inventio, die alle versammelten Stoffe umfasst, macht deutlich, dass einer derartigen Fülle in Kürze nicht beizukommen ist. Gleichwohl bleibt der Eindruck, dass man diese einigermaßen unproblematische Aussage auch kürzer hätte sagen können (zumal in einer Entschuldigung für unumgängliche *prolixitas*). Fast scheint es, Rudolf habe seinen Seitenhieb auf Wolfram, der im *Parzival* gesagt hatte,

337 Vgl. Schmitz 1999, S. 472–478; Worstbrock 1999, S. 141 f.; Schmitt 2005b, S. 114–126; Herweg 2020, S. 32 f.

338 Vgl. auch Herweg 2020, S. 33.

disiu âventiure / vert âne der buoche stiure (Wo. Pz. 115,29 f.), und im *Willehalm*, *swaz an den buochen stât geschriben, / des bin ich künstelôs beliben* (Wo. Wh. 2,19 f.), in besonders vielen Drumherum-Worten verstecken wollen. Zumindest kann man sich fragen, ob Rudolf wirklich an erster Stelle die historische Wahrheit seiner eigenen oder eher die fragwürdige Wahrheit der wolframschen Erzählung betonen möchte.

Die eingeführte Begrifflichkeit des ‚Nachsuchens' nach den Stoffen und ihren Autoritäten-Stützen greift Rudolf am Anfang des vierten Buchs wieder auf, wenn er die Neukonstitution der Alexander-Materia beschreibt (Rud. Alex. 12961–13064, hier 12961–12970). Die vollständige Alexander-Materia setzt sich in Rudolfs Inventio zusammen aus den einzelnen Darstellungen (1) des Archipresbyter Leo (*Historia de preliis*), (2) des Curtius Rufus (*Historia Alexandri Magni*) und (3) des Flavius Josephus (*Antiquitates*) (Rud. Alex. 12971–13050).[339] Dabei fällt zunächst auf, dass schon Leo nach eifriger Suche eine Alexander-Materia durch Kompilation zusammengefügt hat: *nâch sîner gernder suoche / vant er dô vil buoche / diu er compilierte, / die schrift dâ mite zierte* (Rud. Alex. 13009–13012). Außerdem habe Leo die Rudolfs Hauptprolog zufolge ursprüngliche Quelle der Alexander-Materia, den Bericht des Aristoteles, seiner Kompilation hinzugefügt (Rud. Alex. 13013–13015). Wie Thomas von Britannien Breri und wie Gottfried Thomas von Britannien gefolgt sei, habe sich Leo an Aristoteles gehalten (Rud. Alex. 13016 f.: *in des râte er ie beleip, / nâch des gerihte er tihte*; die Formulierung klingt an Gottfrieds Worte zu seiner Thomas-Nachfolge an, Go. Tr. 161 f.: *daz ich in sîner rihte / rihte dise tihte*). Doch hat Leo in seiner Kompilation eine Lücke gelassen: die Kämpfe Alexanders (Rud. Alex. 13027 f.: *und lât die strît ungeseit, / die er bî sînen zîten streit*). Diesen Teil der Alexander-Materia, die Kämpfe, die bei Leo *ungeseit und ungeschribn* (Rud. Alex. 13032) geblieben waren, hat dann Curtius Rufus zur schriftlichen Gestaltung gebracht (Rud. Alex. 13031–13038). Was schließlich Alexander mit den Juden erlebte, habe zuletzt Flavius Josephus als Materia verfasst (Rud. Alex. 13039–13050). Alle diese wahren Berichte habe Rudolf *gesuochet lange her* (Rud. Alex. 13053), bis er in ihnen die *stiure* (Rud. Alex. 13055) der Geschichte *mit wârheit* (Rud. Alex. 13057) gefunden habe. Über diese ‚kompilierte Wahrheit der Geschichte' hinaus will er nichts hinzufügen (Rud. Alex. 13061 f.). Was Rudolf hier beschreibt, ist allerdings eine präzise Imitatio Leos: Wie Leo bezieht sich Rudolf erstens auf Aristoteles als originalen Vermittler der ersten Alexander-Materia und *compiliert* zweitens vorhandene Berichte.[340] Über Leo hinaus, den er also überbietet, bezieht Rudolf

339 Vgl. für einen vollständigen Überblick Schmitt 2005a, S. 191; Schmitt 2005b, S. 119 f. – Claire Ebert-Janka, die sich in ihrer im Entstehen begriffenen Tübinger Dissertation „Erzählerische Geformtheit von Machtfragen in mittelalterlicher Alexanderdichtung" grundlegend mit lateinischen und mittelhochdeutschen Alexander-Texten auseinandersetzt, verdanke ich wichtige Hinweise zur verwickelten Alexander-Tradition.

340 Man mag hier an Cicero als Vorbild denken, der im Prolog zum zweiten Buch von *De inventione* die ‚Kompilation' von Vorlagen als Aristoteles-Imitatio einführt. Siehe dazu Kap. 4.3.1.

auch die Stoffe von Curtius Rufus und Josephus mit ein. Insgesamt fügt Rudolf eine neue Materia zusammen, die alle maßgeblichen Alexander-Stoffe umfasst. Dadurch kann er sich von der Verlegenheit, dass bereits viele von Alexander erzählt haben, befreien und zugleich eine zweite originelle Imitatio vollziehen: Er wi(e)derdichtet wie Gottfried, indem er imitiert und überbietet, und zugleich anders als Gottfried, indem er kompiliert – und Gottfried also überbietet.

Wie sich im fünften Buch herausstellt, hat das Verfahren der Stoffkompilation für Rudolf den Hauptzweck, im Agon nicht nur mit Gottfried, sondern auch mit anderen volkssprachigen Alexander-Dichtern zu siegen.[341] Hier liegt tatsächlich das entscheidende Problem für den Anspruch auf originelle Materia-Bearbeitung. Denn auch in deutscher Sprache haben sich bereits viele kundige Dichter der Alexander-Materia angenommen. Rudolf nennt sein Unternehmen einer Alexander-Wiederdichtung deshalb ‚töricht' (Rud. Alex. 15767–15771: *Des hân ich gar verwegen mich, / und ist daz genuoc tumplich / wan sô manec wîse man / vor mir sich hât genomen an / ze tihtenne diu mære*). Um selbst Originalität zu erreichen und so ein Eigentumsrecht an der Alexander-Materia begründen zu können, muss er die Eigentumsansprüche der anderen Dichter zurückweisen. Die Zurückweisung erfolgt einerseits dadurch, dass Rudolf die ehemalige *materia communis* ‚Alexander', die zur *materia propria* geworden ist, abermals in den Status einer *materia communis* transformiert. Dazu dient die im vierten Buch beschriebene kompilatorische Neubestimmung der Materia. Indem er nur diese kompilatorisch neukonstituierte Materia als wahr gelten lässt (Rud. Alex. 13051–13058), kann er Berthold von Herbolzheim, der von Alexander ‚wie ein kluger Mann füglich und gut erzählt' habe (Rud. Alex. 15775 f.: *als ein bescheiden man / gevuoge und wol gesprochen*), den Anspruch auf eine originelle Materia-Bearbeitung streitig machen, weil Berthold nur einen kleinen, unerheblichen Teil der Gesamt-Materia wiedergedichtet hat (Rud. Alex. 15779–15782: *doch hât er getihtet niht / des diu histôrje von im giht, / daz der zehende möhte wesn / des ich von ime hân gelesn*). Es scheint dies auch eine – mit dem Anti-*brevitas*-Verfahren der Kompilation verbundene – Korrektur der *Ars poetica* zu sein, die gerade die zupackend auswählende Wiederdichtung Homers empfohlen hatte (Hor. ars 148–152), die immer *medias in res* geht, zu den Ereignissen spurtet (*semper ad eventum festinat*) und nicht zuletzt Wahrheit mit Lüge vermischt (*veris falsa remiscet*), was Rudolf schon ganz am Anfang kritikwürdig erschienen ist (Rud. Alex. 64). Umgekehrt demonstriert Horaz an Rudolf, dass seine *brevitas*-Empfehlung nicht folgenlos ignoriert werden kann: Rudolf hat durch die umfassende Kompilation gegen Horaz' Präzept, nur eine solche Materia zu wählen, der die eigenen Kräfte gewachsen sind (Hor. ars 38–40), verstoßen und also

341 Vgl. Schmitt 2005b, S. 121 f.: „Daß es im ‚Alexander' nicht nur darum geht, die Wahrheit des Erzählten zu verbürgen, sondern daß die Beglaubigung außerdem darauf ausgerichtet ist, die Überlegenheit des Werks über konkurrierende Fassungen zu begründen, macht die Auseinandersetzung mit den anderen deutschen Alexandererzählungen deutlich."

eine derart große und umfassende Materia kompiliert, dass sie zu lang, zu mächtig und zu schwer geworden ist (Rud. Alex. 15753–15766).[342]

Andererseits erfolgt die Zurückweisung des Eigentumsanspruchs mit Horaz dadurch, dass Rudolf die mangelnde Artifizialität eines Bearbeiters kritisiert, wenn er nämlich dem Pfaffen Lambrecht vorwirft, er habe ‚nach veraltetem Usus stümperhaft und schlecht zurechtgestutzt' gedichtet und überdies bloß aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt (Rud. Alex. 15783–15786: *ez hât ouch nâch den alten sitn / stumpflîche, niht wol besnitn / ein Lampreht getihtet, / von welsch in tiutsch berihtet*).[343] Der ‚veraltete Usus' lässt sich als Referenz auf den *vilem patulumque orbem* (Hor. ars 132), das Übertragen aus dem Französischen ins Deutsche als auf den wörtlich übersetzenden *fidus interpres* gemünzter Vorwurf unselbständiger Imitatio (Hor. ars 134 f.) verstehen.[344] Das zweite Kriterium, um Lambrechts Version das Eigentumsrecht abzusprechen (*von welsch in tiutsch berihtet*), könnte aber auch Horaz' zweite Bedingung sein, nicht Wort für Wort zu übersetzen (Hor. ars 133 f.: *nec verbo verbum curabis reddere fidus / interpres*); beide Kriterien werden in einigen *Ars poetica*-Kommentaren verbunden (siehe Kap. 2.2.3).

So kann schließlich Rudolf selbst zum ersten deutschen Bearbeiter der neu kompilierten Alexander-Materia avancieren und ein Eigentumsrecht an ihr reklamieren. Seine Priorität bei der Bearbeitung der von ihm selbst um alle greifbaren Darstellungen vermehrten Materia erlaubt es Rudolf, sich zum ‚Urheber [*urhap*] dieses Stoffs in deutscher Sprache' zu erklären (Rud. Alex. 15804–15812: *wan ich in tiutscher zungen wil / ein urhap dirre mære wesn: / als ich die wârheit hân gelesn, / vert ez, als ich hân gedâht, / sît ich hân zesamene brâht / allez daz diu schrift uns seit / mit ungelogener wârheit / endehafter mære / von dem wîsen wunderære*). Die außergewöhnliche Selbstbezeichnung *urhap* (‚Urheber') im Verbund mit der Materia-Kompilation hat in der Forschung einige Aufmerksamkeit erregt; man geht davon aus, dass Rudolf einen höheren Anspruch auf Autorschaft (im Sinn von Urheberschaft) erhebt als der ‚gewöhnliche' Wiederdichter.[345] Doch wie weit reicht die Ambition des *urhabes* der Alexander-Materia in deutscher Sprache wirklich? Wenn Rudolf sich zum emphatischen Urheber der Materia aufschwingen wollte, muss seine große Unsicherheit irritieren. Diese stellt sich ein, weil er von einem tüchtigen Biterolf gehört hat, der ein *neizwaz mære* von Alexander gedichtet habe (Rud. Alex. 15789–15793). Zwar behauptet Rudolf, die Konkurrenz durch Biterolf störe ihn nicht. Doch

342 Weil von der Wahl der Materia auch der *ordo* abhängt (Hor. ars 41), lassen sich Rudolfs Dispositionsschwierigkeiten angesichts des ausufernden Stoffs (Rud. Alex. 12812–12920) ebenfalls mit der Wahl der überdimensionierten Materia erklären.

343 Lambrecht hat darüber hinaus nicht gemäß der *rehten wârheit* erzählt (Rud. Alex. 16787 f.).

344 Mangelhafte Imitatio kritisiert Rudolf auch an anderer Stelle (Rud. Alex. 3096–3100): *künsterîcher liute ist vil, / die doch nicht komen an daz spor / daz uns ist getreten vor / an meisterlîcher sprüche kraft / und an hôher meisterschaft.*

345 Vgl. Schmitz 1999, S. 476; Worstbrock 1999, S. 142; Schmitt 2005b, S. 123; Benz 2016, S. 137; Herweg 2020, S. 30–35.

fühlt er sich genötigt, Biterolf darauf hinzuweisen, er möge, wenn eine artifizielle Gestaltung gut genug sei, um mit ihm zu konkurrieren, auch die von Rudolf umfassend neu bestimmte Materia beachten (Rud. Alex. 15794–15803). Dieser Hinweis ist nötig, eben weil Rudolf zum *urhap* des Alexanders-Stoffs in deutscher Sprache durch Anerkennung erst werden muss (Rud. Alex. 15804: *ich wil*). Die Anerkennung würde ihm aber verweigert werden, wenn jemand anderes ein ursprünglicheres, also auf Originalität gestütztes Eigentumsrecht für die Alexander-Materia geltend machen könnte.[346] An dieser Stelle artikuliert Rudolf eine poetologische Maxime, die sich als Kondensat der horazischen Originalitäts- und Eigentumsrechtsbedingungen lesen lässt:

> ist abr ieman vür mich komn
> und hât sich des an genomn
> daz er diu mære tihte 15815
> nâch der histôrje rihte
> als ich sî gelesen hân
> dem wil ich diu mære lân:
> hât er verrer und baz
> dan ich gesprochen – âne haz 15820
> lâze ich im diu mære,
> sint sie ganz und gewære.
> (Rud. Alex. 15813–15822)

> Ist mir aber jemand zuvorgekommen und hat sich damit befasst, dass er die Materia nach der Richtschnur der Geschichte dichtete, wie ich sie gelesen habe, will ich ihm die Materia überlassen. Hat er über mich hinaus und besser als ich gedichtet, überlasse ich ihm ohne Feindschaft die Stoffe, sind sie dabei ganz und wahr.

Auch wenn Rudolf nur den allenfalls theoretisch denkbaren Fall beschreibt, dass gerade jemand seine mühsam kompilierte Re-Inventio der Alexander-Materia *proprie* wiedergedichtet haben sollte, verweist er doch auf eine reale Gefahr. Rudolf erkennt die horazischen Bedingungen, unter denen man ein *ius privatum* an einer *publica materies* erwirbt, an. Das Ziel besteht in der Erfüllung des inzwischen bekannten Wirkungszusammenhangs, dem zufolge Originalität zum Erfolg im Agon führt, was wiederum das gesellschaftliche Ansehen des Wi(e)derdichters steigert. Rudolf spricht auch diesen letzten Punkt aus, und zwar für den Fall, dass kein Konkurrent die neu bestimmte Alexander-Materia eigenständig bearbeitet hat:

346 Das ist kein Rückfall in den „Duktus eines Herbort" (Schmitz 1999, S. 477), sondern, wenn man überhaupt von Rückfall sprechen möchte, in den Duktus eines Horaz. Ich denke indes, dass das Wort *urhap* nicht überbewertet werden sollte – Rudolf will nicht als Urheber, sondern als origineller Bearbeiter der Alexander-Materia in deutscher Sprache anerkannt werden –, und sehe deshalb die von Schmitz inkriminierte Passage nicht so kritisch. Im Übrigen bezieht sich Herbort (Herb. LvT 81–83) wie Rudolf auf die nämliche Horaz-Stelle (Hor. ars 131–139), siehe Kap. 3.4.5.

habes aber niemen sich
underwunden, sô lât mich
gedienen werder liute gruoz
den ich wil und dienen muoz
[…].
(Rud. Alex. 15823–15826)

Sollte aber niemand die Alexander-Materia in Besitz genommen haben, so lasst mich die Anerkennung durch edle Leute verdienen, denen ich dienen will und muss.

Dichten ist *Dienst* nicht nur an der Materia, sondern auch an der höfischen Gesellschaft, die mit ihren Kategorien wie dem *underwinden* und der Konkurrenz um Ehre dem mittelalterlichen Wi(e)derdichtem ihren praktischen und Zweckrahmen gibt.

3.4.8 Innovative Inventio der Willehalm-Materia. Ulrichs von dem Türlin *Arabel*

Die in 10 Handschriften und 16 Fragmenten überlieferte *Arabel* (1260/1270er) Ulrichs von dem Türlin gilt als „Vorgeschichte“[347] zum *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, in der erzählt wird, wie Gyburc – d. i. anfangs die Heidin Arabel – und Willehalm sich kennenlernen, ineinander verlieben und gemeinsam aus Tybalts Reich fliehen, was den Anlass der *Willehalm*-Handlung bildet. Während die ältere Forschung, namentlich W. Schröder, mit der Deutung der *Arabel* als Vorgeschichte des *Willehalm* auch eine ausdrückliche Abwertung des Epigonen Ulrich und seiner dichterischen Leistung verbunden hat, deren größter Gewinn darin liege, Wolframs Größe und Leistung umso deutlicher hervortreten zu lassen,[348] hat die neuere Forschung die Eigenständigkeit der *Arabel* gegenüber dem *Willehalm* herausgearbeitet, insbesondere im Hinblick auf die Konturierung der Minnethematik.[349] Mit einem modifizierten Konzept von ‚Vorgeschichte‘ operiert Strohschneiders Deutung, wonach „Ulrichs Roman denjenigen Wolframs nicht in eine Vorgeschichte hinein verlängere, sondern ihn von dieser her fundiere“.[350] Wenn Ulrich auch seinen ganzen Text aus dem *Willehalm* entwickelt, komponiere er doch, so Höcke, „einen Roman mit eigenen inhaltlichen Schwerpunkten und anderer Sinngebung“.[351] M. Schulz beobachtet darüber hinaus eine „höchst subtile Korrektur des berühmten Wolfram-

347 W. Schröder 1999b, Sp. 40.
348 Vgl. W. Schröder 1985, hier das Fazit S. 23.
349 Vgl. McFarland 1987; Strohschneider 1991a, S. 126–197; Höcke 1996; M. Schulz 2005, S. 117–138; Urban 2007. Für einen prägnanten Forschungsüberblick vgl. J. Vollmann 2010.
350 Strohschneider 1991a, S. 197. Gleichlautend jetzt Gebert 2021, S. 312.
351 Höcke 1996, S. 309.

schen Textes“.[352] Eine poetologische Schlüsselstelle für diese Ergebnisse im Zeichen der Eigenständigkeit bietet Ulrichs Prolog, in dem er das Verhältnis seiner *Arabel* zu Wolframs *Willehalm* erklärt:

> Han ich nu kunst, div zeige sich!
> durch reine hertze, den wise ich
> dises bůches rehtez angenge,
> des materie vns vil enge
> her Wolfram hat betůtet: 5
> div iv wirt baz belůtet.
> daz sprich ich nit vmme daz,
> daz munt ie gespræche baz.
> ir sult ez anderweide versten:
> wie ez von erste *můste* ergen, 10
> wer der graue was von Naribon,
> wie er durch todes gelt ze lon
> enterbte siniv werden kint,
> war si kæmen vnd wie auch sint
> wart gevangen der Akvrnoiz, 15
> vnd wie div kůngin der Araboiz
> mit im entran vnd wart getauft,
> vnd wie tivr er sit ir minne kauft,
> des alischantz wart blůtes var.
> daz hat her Wolfram vns gar 20
> betůtet an den striten zwein,
> wie liebes liep *in* liebe schein,
> wie lieb durch lieb hie dolte not,
> waz clarer augen iamers rot
> wurden hie durch liebes leide. 25
> (U Ar.*R 4,1–25)

Habe ich jetzt Kunst, möge sie sich offenbaren! Um reiner Herzen willen, denen zeige ich den richtigen Anfang dieses Buches, dessen Materia uns Herr Wolfram ganz eng vermittelt hat. Diese Materia wird euch besser erläutert! Damit will ich nicht behaupten, dass je ein Mund besser sprechen könnte. Ihr sollt es zum zweiten Mal vernehmen: Was von Anfang an geschehen musste, wer der Graf von Naribon war, wie er zum Lohn und als Ausgleich für den (im Dienst erlittenen) Tod (eines Untergebenen) seine edlen Kinder enterbte, wohin diese kamen und wie seither der Accurneis gefangen wurde und wie die Königin der Araber mit ihm floh und getauft wurde und wie teuer er seitdem ihre Liebe erkaufte, weshalb Alischanz die Farbe des Blutes annahm. Das hat Herr Wolfram uns ganz vermittelt an den zwei Kämpfen, wie der Liebling des Lieblings in Liebe erstrahlte, wie ein Liebling um eines Lieblings willen hier Drangsal ertrug, wie viele glänzende Augen kummerrot wurden wegen des Schmerzes der Liebe.

352 M. Schulz 2005, S. 118.

W. Schröder hat bestritten, dass in diesen Versen auch nur der kleinste Anspruch auf Verbesserung artikuliert wird, und die schwer zu negierende Meliorationsabsicht des *baz belůtet* wegerklärt: „Die von Wolfram nur skizzierte Vorgeschichte sollte *baz belůtet* (Ar 4,8), ausführlicher und genauer dargestellt werden [...].“[353] Die neuere Forschung versteht Ulrichs poetologische Absichtserklärung des *baz belůten*, was fraglos „besser“ – und nicht nur ‚ausführlicher‘ – „erläutern“[354] bedeutet, allerdings nicht mehr „nur als Anspruch auf quantitatives Auserzählen der von Wolfram zu *enge* dargebotenen *materie* [...], sondern darüber hinaus als Hinweis auf qualitativ neue Akzente der ‚besseren Erläuterung‘“.[355] Höcke betont indes, hier sei „nicht etwa ein Programm andersartigen, originellen Erzählens gemeint, sondern Ulrich zielt auf Ausgestaltung des durch Wolfram nur Angedeuteten, wiederum nicht im Sinne von Überbietung des Meisters, sondern von Auslegung und Kommentierung“.[356] Zudem werde dem Eindruck, Ulrich könnte hier ein „Programm der Überbietung des Eschenbachers“ vertreten, sogleich mit dem Hinweis auf die Unübertrefflichkeit Wolframs (Ul. Ar.*R 4,7 f.) entgegengetreten.[357] So kommt Höcke zu folgendem Fazit: „Der Eschenbacher ist für ihn [Ulrich, J.S.] uneingeschränkte Autorität; an keiner Stelle ist eine dichterische Intention greifbar, mit dem Vorbild durch eigenständiges, andersartiges Erzählen zu konkurrieren, es gar zu überbieten.“[358] Ähnlich resümiert Urban: „Es geht nicht darum, in dichterische Konkurrenz zu Wolfram zu treten, sondern vielmehr um ein Ergänzen von dessen Werk, um eine nähere Beleuchtung der dort nur knapp behandelten Vorgeschichte.“[359] Aufgrund dieser Deutungen der zitierten Passage muss die neuere Forschung jedoch, im Folgenden exemplarisch Höcke, einen Widerspruch zu ihren eigenen Ergebnissen bezüglich der Eigenständigkeit des Gesamttextes konstatieren: „Mit dieser vom Dichter selbst artikulierten Wolfram-Verehrung [...] und vor allem mit der intendierten ‚Willehalm‘-Ergänzung lassen sich freilich die Ergebnisse dieser Studie nicht in Einklang bringen. Es hat sich ja gezeigt, daß Ulrichs ‚Arabel‘ de facto in der Auffassung und Sinngebung des Geschehens wesentlich von Konzeption und Gehalt des ‚Willehalm‘ abweicht.“[360] Mithin sei Ulrich die *Arabel* „gleichsam ‚unter der Hand‘ zu einer Art Anti-‚Willehalm‘ geraten“.[361] Ähnlich stellt M. Schulz fest, die von ihr beobachtete „Intention der Korrektur“ werde mit *baz belůtet* „zunächst noch freundlich umhüllt“.[362] Derartige Feststellungen beruhen

353 W. Schröder 1999a, S. XII.
354 Höcke 1996, S. 312.
355 Gebert 2021, S. 284.
356 Höcke 1996, S. 313.
357 Höcke 1996, S. 312.
358 So Höcke 1996, S. 113.
359 Urban 2007, S. 61.
360 Höcke 1996, S. 314.
361 Höcke 1996, S. 314.
362 M. Schulz 2005, S. 118.

auf einem unzureichenden Verständnis der zitierten poetologischen Passage. Mit einer genauen Analyse lässt sich dagegen zeigen, dass Ulrich sehr wohl mit Wolfram zu wetteifern beabsichtigt und dass sein Roman nicht nur hinsichtlich der Durchführung, sondern auch in poetologischer Hinsicht als ‚Vorgeschichte' unzutreffend etikettiert ist.

Zunächst ist vorauszuschicken, dass Ulrich direkt vor der zitierten Passage den ebenfalls auf Wolfram sich beziehenden Wirnt von Grafenberg imitiert. Dieser hatte im *Wigalois*-Prolog das personifizierte Buch darum bitten lassen, bei etwaigen Fehlern von *valscher rede* (‚verfälschenden Urteilen') durch die Rezipierenden verschont zu bleiben (Wi. Wg. 7, siehe Wi. Wg. 11 und 15). Wirnt selbst bemerkt, Teile seines Publikums wüssten eine ehrbare, zur Tugend führende Dichtung nicht zu schätzen (Wi. Wg. 75–121). Deshalb habe er seine Dichtkunst bisher zurückgehalten: *Mîn kunst diu was verborgen ie; / die wold ich nu offen hie, / ob ich mit mînem munde / möhte swære stunde / den liuten senfte machen, / und von solhen sachen / daz guot ze hœren wære* (Wi. Wg. 124–130: ‚Meine Kunst war bislang stets verborgen; ich würde sie jetzt hier offenlegen wollen, falls ich mit meinem Mund den Leuten in schwerer Zeit Erleichterung verschafften könnte, und zwar mit solchen Themen, dass es gut anzuhören wäre'). Diesen Zusammenhang des *Wigalois*-Prologs greift Ulrich, zum Teil wörtlich zitierend, (*valscher rede, kunst* [...] *was verborgen*), vor allem aber stark raffend auf, wenn er sagt: *ich V̊lrich von dem Tůrlin, / han ich kunst, div was verborgen / durch valscher rede sorgen, / der nach dienste nu div welt pfliget* (Ul. Ar.*R 3,26–29: ‚Ich Ulrich von dem Türlin – verfüge ich über Kunstfertigkeit, blieb sie [bislang] verborgen wegen der Sorge vor falscher [Nach-]Rede, um die sich die Gesellschaft heutzutage diensteifrig bemüht'). Doch die Wirnt-Imitatio ist nur eine Finte. Denn unter ihr liegt – natürlich – Wolfram, der im *Willehalm*-Prolog, zu Gott betend, gesagt hatte: *niht anders ich geleret bin: / wan han ich kunst, die git mir sin* (Wo. Wh. 2,21 f.). Auch die *valsche rede* hat ein ‚originales' Muster bei Wolfram, der um das ‚Verfälschen' seiner Rede nicht besorgt ist (Wo. Wh. 5,12 f.: *underswanc noch underreit / valschete diese rede nie*).[363] Das kunstvoll-subtile Zitatgeflecht macht deutlich, dass Ulrich, wenn er abermals mit Wolfram *Han ich nu kunst* (Ul. Ar.*R 4,1) sagt, nicht ganz so unschuldig ist, wie er tut; die Praxis seiner Imitatio spielt ihn im Rücken seiner Vorgänger in den Vordergrund.

Der ambitionierte Anspruch auf Originalität steckt in Ulrichs Aussage über den *Willehalm*, *des* materie *vns vil enge / her Wolfram hat betůtet* (Ul. Ar.*R 4,4 f.). Ulrich bezieht sich hier, so meine These, auf die dritte horazische Originalitätsbedingung, nicht als Imitator in die Enge zu geraten (Hor. ars 134 f.: *nec desilies imitator in artum, / unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex*). Der Sinn dieser wegmetaphorischen Bedingung für poetische Originalität, wie er auch in den Kommentaren expliziert wird, liegt darin, dass man sich als Imitator, will man eine Materia originell wi(e)derdichten, nicht zu unselbständig und ‚eng' an den Vorgänger anschließen darf, sondern vielmehr mit ihm wetteifern muss (siehe Kap. 2.2.3). Wenn Ulrich bemerkt, dass Wolfram die Willehalm-Materia ‚sehr eng

363 Im *Parzival* nimmt er Orgeluse prospektiv gegen *valsche rede* (Wo. Pz. 516,4) in Schutz.

vermittelt' hat, gibt er sich selbst als Imitator, der ‚in die Enge' geraten ist, zu erkennen; die *materie*, die er bearbeiten möchte, ist keine *publica materies* (Hor. ars 131) mehr, sondern gehört Wolfram. Wolfram als Materia-Besitzer und Ulrichs Muster der Nachahmung stellt für den Imitator, der die Materia auf originelle Weise wi(e)derdichten möchte, ein kaum zu überwindendes, stark einengendes Hindernis dar. Gleichwohl lässt Ulrich von seinem Anspruch, mit Wolfram zu wetteifern, nicht ab. Voraussetzung für den Dichter-Agon ist die – unzweideutig artikulierte – Absicht, den Vorgänger zu übertreffen (*baz belůtet*). Die scheinbare Zurücknahme[364] dieses Anspruchs (*daz sprich ich nit vmme daz, / daz munt ie gespræche baz*) erweist sich selbst als abermalige Imitatio Wirnts von Grafenberg, der bekanntlich über Wolfram gesagt hat, dass *leien munt nie baz gesprach* (Wi. Wg. 6346: ‚dass niemals der Mund eines Laien besser gesprochen hat').[365] Liest man Ulrichs Aussage *daz sprich ich nit vmme daz, / daz munt ie gespræche baz* als Palimpsest ihrer Vorlage, fällt ihre entscheidende Qualifikation bei Wirnt ins Auge, hatte dieser doch gesagt, dass nie ein *leien munt* besser gedichtet habe als Wolfram. Latent löst sich die von Ulrich behauptete Unmöglichkeit, Wolfram zu überbieten, auf, zumindest für denjenigen, der kein ‚Laie' ist. Ulrichs nächster Satz wartet mit einer vergleichbaren Doppeldeutigkeit auf: *ir sult ez anderweide versten* (Ul. Ar.*R 4,9). Höcke hat darauf aufmerksam gemacht, dass *anderweide* vor allem ‚zum zweiten Mal' bedeutet und nur selten ‚auf andere Weise'.[366] Jedenfalls kann der Satz doppelt gelesen werden: Ulrich sagt einerseits, man könne die Materia ‚zum zweiten Mal' vernehmen, andererseits, man könne die Materia ‚auf andere Weise' vernehmen.[367]

Beide Möglichkeiten decken ein Spektrum zwischen einem eher zurückhaltenden ‚verbessernden Wiederdichten' und einem offensiven ‚überbietenden Widerdichten' der Materia ab, in das Ulrich seine Bearbeitung poetologisch aufspaltet. Der Anspruch, die Willehalm-Materia originell wi(e)derzudichten, bezieht sich, wie ihre Paraphrase zeigt (Ul. Ar.*R 4,10–25), nicht nur auf einen Teil des Stoffs. Alles, was Ulrich *baz belůten* (Ul. Ar.*R 4,5) möchte, hat Wolfram zuvor *gar betůtet* (Ul. Ar.*R 4,20f.). Ulrich sagt also ausdrücklich, dass er keine Vorgeschichte des *Willehalm* liefern möchte, sondern dass er die gesamte Willehalm-Materia neu und besser – originell – bearbeiten möchte. Seine Eigenständigkeit in der Durchführung entspricht dem eigenen Anspruch. Um sein Ziel zu erreichen, muss er, wie die Referenz auf die horazische Originalitätsbedingung zeigt, Wolfram überbieten. Dies erreicht zu haben, scheint er später bei der Schil-

364 Vgl. W. Schröder 1999a, S. XII; W. Schröder 1999b, Sp. 45.

365 Vgl. Höcke 1996, S. 312.

366 Vgl. Höcke 1996, S. 313. Vgl. MWB 2013–, Bd. 1, Sp. 215.

367 Man könnte *ir sult ez anderweide versten* auch auf den Satz *div iv wirt baz belůtet* beziehen; dieser wäre dann ‚auf andere Weise', also eher nicht agonal auf Wolfram bezogen, zu verstehen. Diese Möglichkeit würde zwar meiner Deutung widersprechen, lässt sich aber auch nicht als einzig richtige erweisen; insofern erhöht sie primär die Mehrdeutigkeit der Stelle.

derung der Taufe Arabels beiläufig anzugeben, wenn er zum freundlichen Empfang am Kaiserhof bemerkt: *Div liebe her nach doch wandelt sich, / als her Wolfram seit;* nv *hőrt mich* (Ul. Ar.*R 277,1 f.). ‚Schön und gut', so kann man die poetologische Quintessenz dieser Bewertung paraphrasieren, ‚was Wolfram sagt: Jetzt hört aber mir, Ulrich, zu!'[368] Mit Horaz führt das Wi(e)derdichten zum Erfolg, wenn es in der Praxis agonaler Imitatio vollzogen wird.

3.4.9 *allen maeren ein her*. Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*

Der Prolog zum *Trojanerkrieg*, den der 1287 gestorbene Konrad von Würzburg nach 40.424 Versen unvollendet hinterlassen hat,[369] beginnt mit einer vehementen Zeitklage: ‚Was nützen jetzt noch Erzählen und Singen?' (Ko. Troj. 1: *Waz sol nû sprechen unde sanc?*).[370] Die folgende Argumentation entfaltet die vermeintlich resignative Ausgangslage: Epische wie lyrische Dichtung werde nicht mehr geschätzt, obwohl es gegenwärtig nur wenige *meister* (Ko. Troj. 6) gebe, die wirklich vortrefflich zu dichten verstünden (Ko. Troj. 2–6). Dies sei umso erstaunlicher, als gemeinhin das Seltene und Unbekannte für wertvoller gelte als das Gemeine und Häufige (Ko. Troj. 7–19); Konrad nimmt den ‚Waisen' der Kaiserkrone (Ko. Troj. 20–23) und den Vogel Phönix (32–45) zum Beispiel: Beide würde außerordentlich hoch geschätzt, weil sie einzigartig seien, und so müsse es doch auch bei der kunstvollen Dichtung sein, die kaum noch gefunden werde im deutschen Reich; die wenigen herausragenden Dichter, die man noch habe, müssten sehr verehrt werden (Ko. Troj. 24–31, 46–67).

Um die Rezipient:innen von der außerordentlichen Stellung der Dichtung zu überzeugen – sofern sie ihm denn ihr Ohr leihen –, erläutert Konrad die ‚doppelte Ehre' (*zwifalt êre*), die ‚Gott mit seiner Belehrung einem jeden Dichter verliehen' habe.[371] Mit den beiden göttlichen Ehrbezeugungen vertritt Konrad eine Position, die ausdrücklich gegen die Vorstellung von Dichtung als einer Ars, mithin gegen das Artifizialitätspara-

368 Vgl. Urban 2007, S. 69.

369 Zum Text vgl. Lienert 1996; Lienert 2001, S. 120–136; Gebert 2013. Vgl. für eine komparatistische Perspektive Bauschke 2014, S. 140–150.

370 Ausgangspunkt jeder Beschäftigung mit Konrads Poetologie bleibt Monecke 1968. Die ältere Forschung zum Prolog resümiert kritisch W. Schröder 1990, S. 169–177 [45–51], der auch eine Übersetzung (S. 153–159 [29–35]) sowie eine genaue Analyse (S. 159–168 [35–44]) bietet. Vgl. auch die ausgewogene Diskussion von Konrads ‚Kunstbegriff' im Licht der älteren Forschung bei Brandt 1987, S. 195–207, sowie die wegweisende Interpretation der großen Prologe zu *Partonopier und Meliur* und zum *Trojanerkrieg* von Ehlert 1988/1989. Vgl. außerdem Kokott 1989, S. 287–293; Brandt 2009, S. 55–66. An neueren Beiträgen zum Prolog habe ich herangezogen: Lienert 1996, S. 17–29; Kellner 2006; Worstbrock 2009; Bauschke 2013; Gebert 2013, S. 134–155; Hübner 2014, S. 421–440; A. Schneider 2017; Herz 2020.

371 Ko. Troj. 68–71: *ist, daz ir mir sîn gunnent, / ich sage zwifalt êre, / die got mit sîner lêre / ûf einen tihter hât geleit.*

digma gerichtet ist. Die erste ‚Ehre' bestehe darin, dass niemand außer Gott den Dichter *fuoge* und *kunst* (Ko. Troj. 74) lehren könne; die Fähigkeit zur ‚Dichtkunst' verdanke sich einzig und allein göttlicher Gnade (Ko. Troj. 72–91).[372] Gottes ‚Gnade' (Ko. Troj. 77: *gunst*) lehre den Dichter nicht das Dichten, sondern verleihe ihm die Dichtkunst als Gabe. Wenn Dichtung nicht durch diesseitige Institutionen lehr- und lernbar ist, kann sie keine Ars sein, für die menschengemachte *praecepta* und *regulae* unabdingbar sind. Die zweite ‚Ehre' besteht Konrad zufolge darin, dass der Dichter nichts weiter als seine gottgegebenen Vermögen *sin* und *munt* (Ko. Troj. 99) bzw. *zunge* (Ko. Troj. 135) benötigt, um seine ‚Kunst' erfolgreich auszuüben (Ko. Troj. 92–139). Darin unterscheiden sich ‚Erzählen' und ‚Singen' (Ko. Troj. 132) von allen anderen *künsten* (hier Ko. Troj. 128), die mithilfe von ‚Werkzeug' (Ko. Troj. 104: *geziuc*) und anderer ‚Ausrüstung' (Ko. Troj. 129: *gerüste*) verrichtet werden müssen. Dichtung widersetzt sich und widerspricht demnach dem Paradigma der Artifizialität. Poetologisch bezieht sich Konrad auf eine einzigartige Sonderstellung der Dichtkunst.

Obwohl man vor diesem Hintergrund die von Gott verliehene Dichtkunst erst recht hochschätzen müsste, geschehe, wie Konrad konstatiert, das genaue Gegenteil, weil noch ein weiterer Aspekt hinzukomme: Die ‚ungezügelten jungen Leute' (Ko. Troj. 142) würden guten, edlen Dichtungen ‚die schlechten, schändlichen Machwerke kunstloser Stümper' (Ko. Troj. 148 f.: *diu swachen schemelichen wort / von künstelôsen tôren*) vorziehen (Ko. Troj. 140–151). Darin glichen sie der Fledermaus, die einen schwach glimmenden, feuchten und verfaulten Holzspan für ein ‚wahres Leuchten' (Ko. Troj. 160: *ein wârez lieht*) halten würde (Ko. Troj. 152–169). Gute Dichtung sei insgesamt unerwünscht, allenthalben sei *unfuoge* (Ko. Troj. 174) auf dem Vormarsch (Ko. Troj. 170–175). Trotz seiner nach höfischen Kategorien bemessenen Kritik des Publikums betont Konrad, weiterhin seine Erzähl- und Sangeskünste (Ko. Troj. 177) ausüben zu wollen – egal, ob er Wertschätzung erfahre oder nicht. Zur Verbildlichung dieses Ansinnens führt Konrad die Nachtigall ins Feld, die auch dann weitersinge, wenn über sie ein ‚Zelt aus Laub' gestürzt werde (Ko. Troj. 196 f.); unbeirrbar erfreue sie sich selbst an ihrem Gesang, und so sei auch Konrad sich selbst sein wichtigster Zuhörer und Kritiker (Ko. Troj. 176–213, bes. Ko. Troj. 185: *mir selben üeben mîne kunst* und Ko. Troj. 210: *mîn kunst mir selben sol gezemen*). Die Dichtung wird so der sozialen Praxis und ihrem Anerkennungsmechanismus entzogen zugunsten der ‚Autonomie' und Selbstgenügsamkeit des Kunstschaffenden.

Im zweiten Prolog-Teil kommt Konrad auf sein eigentliches Projekt, die Arbeit an der Dichtung über den trojanischen Krieg, zu sprechen. Der Stoff sei maßlos, ein Ende nicht absehbar (Ko. Troj. 214–243), Aufgeben jedoch keine Option – darunter würde sein Ruhm leiden (Ko. Troj. 231–233). Das Vorhaben grenzt folglich an Anmaßung und Su-

372 Siehe bes. Ko. Troj. 72–77: *sîn* [des Dichters, J.S.] *herze sunderlîchen treit / ob allen künsten die vernunst, / daz sîne fuoge und sîne kunst / nâch volleclichen êren / mac nieman in gelêren / wan gottes gunst aleine.*

perbia (Ko. Troj. 234 f.: *ich wil ein maere tihten, / daz allen maeren ist ein her*). Dazu angestiftet habe ihn sein Gönner, der Basler Domkantor Dietrich an dem Orte (Ko. Troj. 244–257). Dann benennt Konrad die Vorlage seines *Trojanerkriegs* – es sei ein französisches Gedicht (Ko. Troj. 267 f.), und zwar Benoîts de Sainte-Maure *Roman de Troie* – und verkündet, er wolle *daz alte buoch von Troie* (Ko. Troj. 269) ‚erneuern' (Ko. Troj. 274), es wieder zum ‚Blühen' (Ko. Troj. 271) bringen (Ko. Troj. 266–279). Stehe ihm Gott helfend zur Seite, werde eine nützliche, beispielhafte und einzigartige Erzählung dabei herauskommen, die den richtigen Rezipient:innen, welche, wie Konrad mit einem Gottfried-Zitat sagt, ‚mit Herz und Ohr' zuhören (Ko. Troj. 289),[373] eine Fülle an Schilderungen der Schlachten ‚vor Troja' zu bieten habe (Ko. Troj. 280–295). Noch einmal etwas ausführlicher resümiert Konrad schließlich, angefangen beim griechischen ‚Augenzeugen' Dares, die Geschichte des Stoffs, dessen lateinische und französische Bearbeitungen jetzt ins Deutsche gebracht würden (siehe zur Stoffgeschichte Kap. 3.4.5). Zuletzt benennt er als Kern der hörenswerten Geschichte, dass wegen der schönen Helena zahlreiche Männer im Kampf den Tod fanden, und kündigt den Beginn der Erzählung an (Ko. Troj. 296–324). Von ‚Autonomie' kann inzwischen keine Rede mehr sein, allenthalben zeigt sich Konrad heteronom-fremdbestimmt: vom Gönner, vom Stoff und nicht zuletzt von Gott.

In mehrfacher Hinsicht vollzieht der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkende ‚späthöfische' Konrad einen Wandel des poetologischen Artifizialitätsparadigmas. So scheint die Dichtung jetzt, da sie in den Poetiken (von Matthäus bis Eberhard), aber auch in Wissenssystematiken und Enzyklopädien als *ars* eigenen Rechts institutionalisiert ist,[374] eine anti-artifizielle Poetologie als Gegenprogramm geradezu anzuziehen. Konrad behauptet, Dichten sei weder lehr- noch lernbar, sondern eine göttliche Gabe, und er grenzt sie scharf von allen anderen Artes, *künsten* und *listen* ab, die im Gegensatz zur Dichtkunst auf Werkzeuge und andere Zurüstungen angewiesen sind. Artifizialität als Paradigma der poetologischen Metaphorik wird ausdrücklich negiert: Um seine *kunst* richtig ausüben zu können, benötigt der Bogenschütze Pfeil und Bogen (Ko. Troj. 108 f.), der Schneider eine Schere (Ko. Troj. 110–113), der Schuhmacher Ahle und Bürste (Ko. Troj. 114–117), der Holzfäller eine Axt (Ko. Troj. 118 f.), der auf Turnieren sich im Frauendienst bewährende Ritter Pferd und Rüstung (Ko. Troj. 120–125),

373 Ko. Troj. 289: *der biete herze und ôren her* zitiert Go. Tr. 243: *der biete herze und ôren her*. Vgl. Lienert 1996, S. 22 f.; Gebert 2013, S. 144 f. Dazwischen steht aber noch Rudolf, der Gottfrieds Vers zuvor nicht zitiert, sondern imitierend wiedergedichtet hatte (Rud. Alex. 3063–3070): *Aller mîner meister kür / wil ich diz mære legen vür / und wil sie vlêhen und bitn / daz sie nâch meisterlîchen sitn / ir hôhe kunst mir zeigen / und diemuotlîche neigen / ir ôre ir künstec herze her / und merken wes mîn herze ger* [dieser letzte Vers ‚antwortet' auf Gottfrieds Herausforderung des Herausforderers im Literaturexkurs, Go. Tr. 4649: *wir wellen wizzen, wes er ger*]. Konrad überbietet Rudolf durch größere Originalität (d. h. Nähe zum Ursprung). Dies weist voraus auf meine Deutung des Prologs, die ich am Ende dieses Kapitels vortrage.

374 Vgl. etwa Klopsch 1980; Knapp 2014b.

und auch die Tamburin, Harfe und Geige spielenden Musiker sind auf Instrumente angewiesen (Ko. Troj. 126 f.). Welche Kunst auch immer man in Augenschein nehme, jede brauche ein Gestell oder Werkzeug, um vom inneren Entwurf ans Licht zu gelangen.[375] Allein *sprechen unde singen*, also ‚episches' und ‚lyrisches' Dichten, seien nur auf Zunge und poetisches Vermögen angewiesen, wodurch sie besonders ausgezeichnet seien (Ko. Troj. 132–139). Die Aufzählung der anderen, ‚mechanischen' Künste,[376] mit denen das Dichten gerade nicht vergleichbar sei, bietet eine gelungene Antithese zu den zahlreichen Artifizialitäten, die Gottfried im Literaturexkurs aufgeworfen hatte (siehe Kap. 4.1).[377]

Die Pointe scheint klar: Konrad widerspricht hier seinem ‚Meister' und stilistischen Vorbild Gottfried,[378] den er in kleineren Werken zuvor zwei Mal lobend erwähnt hat (Ko. GS 97; Hzm. 9). Gottfrieds auf die Besserung der *edelen herzen* zielender Kunst- und Hof-Poetologie scheint Konrad die Poetologie einer den gesellschaftlich-höfischen Verbindlichkeiten entzogenen, allein göttlicher Gabe zu verdankenden Natürlichkeit entgegenzusetzen. Das poetologische Paradigma bildet also – im Verbund mit Gott, dessen Gabe Dichtung sei und den Konrad indirekt um Hilfe bei seinem Unternehmen bittet (Ko. Troj. 258 f., 281, 318 f.) – die Natur: Die Dichter, ‚die eine trefflich geblümte Sprache verwenden' (Ko. Troj. 12: *die wol gebluomter rede pflegent*), werden mit einem Edelstein und dem Vogel Phönix, die Dichtung aber nicht mit anderen Künsten verglichen; das in seinem Urteil irregehende Publikum ähnele einer Fledermaus; und Konrad selbst wählt – wie auch in *Partonopier und Meliur* (Ko. PuM 122–139) – die Nachtigall zum Paradigma seiner selbstgenügsamen Dichtung. Sein Ziel ist es, das ‚alte Buch von Troja' so zu ‚bedichten', dass es wie eine Blume von neuem ‚erblüht' (Ko. Troj. 270 f.).[379] Nicht zuletzt sollen diverse Quellen Eingang finden in Konrads Stoff, wofür eine den ‚natürlichen Einfluss' figurierende Fließ- und Wassermetaphorik entfaltet wird (Ko. Troj. 236–243).[380]

Konrad entwirft derart das Panorama einer poetologischen Metaphorik, die um die Metapher des *blüemens* zentriert erscheint, deren formales Pendant wiederum im sogenannten ‚geblümten Stil' besteht, der bei Konrad seinen ersten Höhepunkt findet.

375 Ko. Troj. 128–131: *swaz künste man eht öugen sol, / die müezen hân gerüste, / mit dem si von der brüste / ze liehte künnen dringen.*

376 Dass nur die Artes mechanicae zur kontrastierenden Auszeichnung der nicht-instrumentellen Dichtkunst taugen, nicht aber die Artes liberales als ihrerseits nicht-instrumentelle Wort- und Zahlkünste, betont Hübner 2014, S. 439 f.

377 Vgl. Müller 2006, S. 296 f.

378 Vgl. die differenziert-kritische Zusammenfassung der Forschung zu Konrads ‚Abhängigkeit' von Gottfried bei Brandt 1987, S. 190–195; vgl. außerdem Pfennig 1995, S. 54–65. Dass man bei (stilistischer) ‚Gottfried-Nachfolge' zuerst an Konrad denken mag, unterstreicht Haustein 2011.

379 Vgl. zur Metapher der Blume Kellner 2006, S. 251 f.

380 Vgl. Kellner 2006, S. 249 f.

Soweit könnte man Konrads Bekenntnis zur Anti-Artifizialität ernstnehmen.[381] Allerdings könnte man durch Konrads zentrale Stellung in der Begriffsgeschichte des *blüemens* gewarnt sein, nicht alles, was Konrad ‚blümend' sagt, für bare Münze zu nehmen: Wenn, wie Hübner herausgearbeitet hat, Konrad „gewissermaßen die Wasserscheide zwischen einer älteren, schon im ‚Jüngeren Titurel' nicht eindeutig untechnischen Verwendung von *blüemen* und einer jüngeren, am rhetorischen Sprachgebrauch orientierten Redeweise"[382] ist, bildet seine anti-artifizielle Metaphorik die Vorderseite eines semantischen Wandels, in dessen Rücken das *blüemen* selbst im rhetorisch-technischen Sinn seinen Status als Metapher zu verlieren scheint.

Auch mit Blick auf den Prolog zum *Trojanerkrieg* bleiben Irritationen.[383] Warum nennt Konrad die ‚Dichtkunst' weiterhin Dicht*kunst* (Ko. Troj. 85 [*list*], 97, 185, 207 [*list*]), wenn sie doch eines zentralen Merkmals jeglicher Kunst – nämlich lehrbar zu sein – entbehre und überdies keiner anderen Kunst gleiche? Wieso verzichtet er, mit anderen Worten, nicht auf den Signifikanten, dessen Signifikat er ablehnt? Und warum zählt Konrad im Nachgang seiner Natur-Poetologie allerlei Punkte auf, die eher an Artifizialität als Paradigma der Dichtung denken lassen? So erwähnt er ein *buoch* (Ko. Troj. 219), mit dem er sich täglich beschäftige – ist dies etwa kein *geziuc* und kein *gerüste*, auf das nur die anderen Künste angewiesen sein sollen? Auch nennt er seinen Gönner, der das Projekt in Gang gesetzt habe und das Dichtwerk finanziere (Ko. Troj. 252–257). Auf verschiedenen Ebenen verlange das Projekt ‚Fleiß' und ‚Mühe' (Ko. Troj. 217 [*mit hôhem flîze*], 261 [*mit flîze*], 272 [*müejen*]), und zwar auch deshalb, weil so viel Stoff zu verarbeiten sei. Das Vokabular in diesem Teil des Prologs ist also entschieden artifiziell (siehe noch Ko. Troj. 233 f.: *gerihten* / *tihten*). Außerdem biedert sich Konrad plötzlich dem Publikum regelrecht an, wirbt für seine weniger meisterhaft erzählte und komponierte als vielmehr interessante und lehrhafte Geschichte (Ko. Troj. 280–295, 312–323).[384] Schließlich mündet der ‚hohe Anfang' mit der Imagination selbstgenügsamen Gesangs ins ‚niedrige' Handwerk des Dichtens, wenn Konrad sagt, er wolle den ‚Riss' oder ‚Bruch' des ‚alten Buchs von Troja' ausbessern und mit Reimen wieder ‚zusammenleimen', damit er sich nicht weiter vergrößere: *ich büeze im* [dem ‚alten Buch von Troja', J. S.] *sîner brüche schranz, / den kan ich wol gelîmen / z'ein ander hie mit rîmen, / daz er niht fürbaz spaltet* (Ko. Troj. 276–279). Der Dichter bessert die brüchige Materia aus – wo anfangs jede Artifizialität negiert wurde, behauptet sie sich am Ende des Prologs mit

381 Vgl. Müller 2006, S. 296: „Konrad weist also gerade die Künstlichkeit und Kunstfertigkeit zurück, die nach Ansicht mancher Voraussetzung des ‚Blümens' scheint."

382 Hübner 2000, S. 65.

383 Vgl. Monecke 1968, S. 26; Gebert 2013, S. 134–155.

384 Zur immer wieder – auch in Konrads anderen Werken – betonten Lehrhaftigkeit seiner Literatur vgl. etwa Ehlert 1988/1989, S. 93 f.; Brandt 2009, S. 56.

dem Zweck, dem Auftritt der Materia am Hof zu dienen. Der Prolog ist zweigeteilt, beide Teile widersprechen sich,[385] und dieser Befund ist erklärungsbedürftig.

Dem Widerspruch im Prolog könnte man begegnen, indem man darauf hinwiese, das der erste, gut 200 Verse umfassende Abschnitt Konrads Programm idealiter entwerfe, während der zweite, noch einmal 100 Verse lange Abschnitt die erwarteten gegenstandsbezogenen Informationen, insbesondere zum Gönner und zum Stoff, nachliefere.[386] Das poetologische Ideal wäre demnach vom handwerklichen Klein-Klein nicht berührt; es würde umgekehrt durch den Widerspruch zum zweiten Teil erst recht als Ideal kenntlich. Zuweilen wurde demnach das Ideal als Proklamation ästhetischer Autonomie der Kunst im modernen Sinn verstanden, wobei der zweite Prologteil auch einfach übergangen werden konnte.[387] Differenzierter sind die Deutungen, die den analogen Widersprüchen zwischen „Auftrag und Autonomie"[388] sowie „Zweckbindung der Kunst" und Konrads „Autonomie als Künstler"[389] nachgegangen sind und z.B. gefolgert haben, „[...] dass beides nebeneinander steht: die traditionelle Situation eines Auftragsdichters *und* ein neues Konzept, das sich mit und in dieser Situation noch nicht realisieren lässt, aber immerhin schon *gedacht* wird."[390] Doch eine solche Lösung überzeugt kaum, weil sie autonomieästhetische Vorstellungen auf Konrad zurückprojiziert und so den Widerspruch noch verstärkt.[391] Konrad hätte ja einfach die technischen Informationen für das Ende aufheben oder seinem Ideal zumindest in den Formulierungen

385 Gebert 2013 spricht von einer „Paradoxie" (S. 148 u.ö.).

386 So geht Lienert 1996, S. 20, von einer Zweiteilung des Prologs in „allgemeine Reflexionen über die Situation von Dichtkunst, Dichter und Publikum" einerseits, „Einführung in das Werk" andererseits aus.

387 Vgl. etwa W. Schröder 1990, bes. S. 175 [51] und 177 [53]. Wenn W. Schröder im Resümee des ersten Prologteils allerdings meint, die „Frage nach der aktuellen Gebrauchsfunktion des Kunstwerks ist ebenso einseitig wie kurzsichtig, und banausisch obendrein" (S. 166 [42]), dann scheint ihm entgangen zu sein, dass der Banause Konrad selbst ebendiese Frage im zweiten Teil mehrfach beantwortet haben wird (Ko. Troj. 262–265, 281–295), worauf Lienert 1996, S. 21, hinweist. Zu den ‚genieästhetischen' Deutungen vgl. die Übersicht bei Kellner 2006, S. 254: „[...] [M]an kann in ihnen [Konrads Äußerungen wie *mir selben üeben mîne kunst* (Ko. Troj. 185) im Kontext des Nachtigallen-Vergleichs, J.S.] aber auch den Vorschein neuzeitlicher ästhetischer Positionen sehen. Und ganz in solchem Sinne hat man Konrad in der Forschung immer wieder als Genie-Dichter gesehen und seine Konzeption der Kunst als ‚l'art pour l'art' avant la lettre. Gewissermaßen autologisch wird Dichtung nach der Inszenierung des *Trojanerkrieg*-Prologs als Geschenk des Dichters an sich selbst gedacht [...]." Die noch einmal auf „neuzeitliche ästhetische Positionen" hinauswollenden Interpretationen Bauschke 2013 und A. Schneider 2017 fallen hinter Kellners überzeugende Kritik an der Autonomie-Position (wie auch am ‚Kreativitätsparadigma', S. 261: „Der mittelalterliche Autor ist – seinen eigenen Inszenierungen nach – niemals ein *creator ex nihilo* [...]") zurück.

388 So der Untertitel von Kokott 1989, vgl. besonders auch das Fazit, S. 287–293.

389 Kokott 1989, S. 293. Vgl. auch die differenzierte Argumentation bei Ehlert 1988/1989, bes. S. 90–92.

390 Brandt 2009, S. 64.

391 Vgl. Gebert 2013, S. 155, mit Kritik an Monecke 1968, S. 26.

ansatzweise anpassen können. Stattdessen folgt er in der Anlage seiner Vorlage Benoît (und vielleicht auch Herbort), der im Prolog entsprechend über den Stoff informiert.[392] Von einer Vorlage, einem Buch, einer Materia war aber zuvor gerade nicht die Rede. Warum versucht Konrad gar nicht erst, so zu tun, als hätte sein vermeintliches Ideal auch nur ein wenig mit der mühsamen, durch Abhängigkeiten von Stoff und Gönner, aber auch durch die Erwartungen des Publikums geprägten poetischen Realität des Wiederdichtens zu tun? Wie passen hochfliegendes ‚ästhetisches' Programm und poetische ‚Arbeit' zusammen? Wieso fügt Konrad gleich am Anfang seines Werks einen derartigen Riss qua Widerspruch ein, wenn er doch angetreten ist, gerade den Riss des alten Trojabuchs zu kitten? Was ist ein Ideal wert, das im direkten Anschluss an seine Artikulation widerrufen und geradezu durchgestrichen wird? Was sind umgekehrt Sachinformationen wert, die von den vorstehenden Bemerkungen zur idealen Kunst konterkariert werden? Sofern die Informationen zum Gönner und zum Stoff akkurat sind,[393] führen die skizzierten Irritationen schließlich zu der Frage: Sollte man Konrads Ideal überhaupt ernstnehmen?

Bevor ich auf diese Frage näher eingehe, sind die bisherigen Vorschläge, den herausgearbeiteten Widerspruch der beiden Prologteile zu lösen, kritisch zu prüfen. Kellner, die im Hinblick auf Konrads Prolog zum *Trojanerkrieg* grundsätzlich „die Produktion von Dichtung in die Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie gestellt" sieht und diese Spannung als „historische Signatur des Textes"[394] verstanden wissen möchte, bietet in der bis heute überzeugendsten Interpretation des Prologs zwei Ansätze dafür, den wahrgenommenen Widerspruch aufzulösen und so das Ideal unter gewissen Einschränkungen beizubehalten. Erstens stellt sie fest, dass die „postulierte Unabhängigkeit von Kunst" sich „allein auf die Rezeptionsseite von Kunst" bezieht, „[...] während die Produktion der Texte gerade nicht als freie Erfindung eines unabhängigen Autors inszeniert wird: Sie bleibt vielmehr [...] trotz aller Betonungen eigener Virtuosität dem überlieferten Stoff verhaftet."[395] Und zweitens erhebt Kellner die Alterität mittelalterlicher Texte zum hermeneutischen Prinzip: „Die gleichzeitige Behauptung von Autonomie und Heteronomie, von Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit mag vom heutigen neuzeitlichen Standpunkt aus [...] als geradezu widersprüchlich erscheinen, denn die Positionen stehen ohne den Versuch einer kausallogischen Entwicklung ‚hart' nebeneinander. Doch wertet man diesen Befund als Mangel an Kohärenz und begrifflicher

392 Vgl. Lienert 1996, S. 23.

393 Sie werden in der Forschung zumindest nicht bezweifelt, sondern vielmehr durch weitere, außerliterarische Quellen einerseits und den Vergleich mit der Vorlage andererseits bestätigt. Vgl. zu Dietrich an dem Orte etwa Bumke 1979, S. 263; zur französischen Quelle Benoîts und Konrads Adaptationsleistung Lienert 1996, S. 23–25, sowie insgesamt den Teil B „Zur Quellenverarbeitung".

394 Kellner 2006, S. 259, vgl. S. 260.

395 Kellner 2006, S. 260.

Schärfe, so verkennt man gerade die spezifisch mittelalterliche Weise der Argumentation im ‚Wortfeld des Textes': Sie ist topisch organisiert, sie kann Topoi je eigenen Rechts aneinanderreihen, ohne diese systematisch zu vermitteln."[396]

So ansprechend diese Ansätze sind – insbesondere dem zweiten Punkt, der Topik in den Prologargumentationen mittelalterlicher Literatur, wäre jenseits von Curtius und unter Berücksichtigung der neueren Alteritätsdebatten gesondert nachzugehen, ohne jedoch die Hauptaufgabe der Topik, Wahrscheinlichkeit herzustellen und so Persuasion zu bewirken, aus dem Blick zu verlieren –: Letztlich bleiben sie, im Blick auf Kellners erklärtes Erkenntnisinteresse wenig überraschend, dem Gegensatz von Autonomie und Heteronomie verhaftet, erklären dessen Wahrnehmung aber mit der Alterität des Gegenstands.[397] Zum ersten Punkt ist festzuhalten, dass die „postulierte Unabhängigkeit der Kunst" sehr wohl auch auf die Produktion, sogar auf die nicht rezipierte Produktion gemünzt ist: Die Nachtigall etwa singt und bringt ‚Töne' hervor (Ko. Troj. 193, 200), auch wenn sie nicht gehört wird (Ko. Troj. 202–205), ihr lauter Klang triumphiert über das taube Feld (Ko. Troj. 198 f.); es ist gerade das *ambet* (Ko. Troj. 181), ist Amt und Aufgabe der Zunge, zu dichten, also poetisch produktiv zu sein, obwohl sie nicht gehört wird (Ko. Troj. 176–183); schließlich sagt Konrad, er übe seine Kunst für sich selbst aus (Ko. Troj. 185). Man wird also konstatieren müssen, dass es auch um rezeptionsunabhängige Produktion geht. Zum zweiten Punkt möchte ich nur anmerken, dass Kellner an dieser Stelle ihrem richtigen und wichtigen Argument, mittelalterliche Literatur unterliege anderen Verstehensbedingungen als die uns (vermeintlich) nähere Literatur der Neuzeit, nicht konsequent gefolgt ist. Insbesondere wäre das dichotomische Kategorienpaar „Autonomie und Heteronomie" zu verabschieden zugunsten eines dynamischen In- und Gegeneinanders autologischer und heterologischer Dimensionen des poetischen Werks.[398] Den Widerspruch besonders zwischen der Naturmetaphorik im ersten und

396 Kellner 2006, S. 260.

397 Gegenüber einem Großteil der bisherigen Forschung bleibt Kellners Interpretation ein wichtiges Korrektiv. Vgl. auch die etwas jüngere, prägnant-pointierte Zusammenfassung ihrer kritischen Position (Kellner 2009b, S. 146): „Liest man die genannten Passagen [aus den Prologen zu *Partonopier und Meliur* sowie zum *Trojanerkrieg*, J. S.] als l'art pour l'art, löst man sie aus ihren mittelalterlichen Kontexten und verkennt, dass keineswegs Autonomie im produktionsästhetischen Sinne gemeint sein kann. Über die Nachtigallengleichnisse betont Konrad in beiden Prologen gerade nicht die Originalität und Innovativität seiner Dichtung als Ausdruck von Individualität und dichterischem ‚Genie'. Die Reflexionen über die Dichtung sind vielmehr in beiden Prologen verknüpft mit Aussagen über die Bindung der eigenen Werke an ihre Vorlagen, die Verpflichtungen des Autors gegenüber seinen Gönnern und seine Zusammenarbeit mit Helfern im Prozess der poetischen Produktion." Neuerdings variiert Gebert 2013, S. 134–155, Kellners Begriffe der ‚Autonomie' und ‚Heteronomie' als ‚Selbstreferenz' und ‚Fremdreferenz' (bes. S. 134–136) und sieht Konrads neue Position zu dieser Opposition in der ‚Dispersion der Selbstreferenz' (S. 154).

398 Entsprechend möchte ich annehmen, dass künstlerische Unabhängigkeit nicht trotz, sondern wegen des Gönners, der sie finanziert, und wegen des Stoffs, an den sie sich anlagert, möglich ist,

der technischen Begrifflichkeit im zweiten Prologteil allerdings kann auch der Verzicht auf jene Dichotomie nicht lösen; denn es bleiben das anti-artifizielle Dichtungskonzept einerseits, die artifizielle Konzeption des Dichtwerks andererseits. Ich setze also erneut an mit der Frage: Sollte man Konrads Ideal überhaupt ernstnehmen?

Zur Beantwortung dieser Frage gilt es, zunächst den ‚idealistischen' ersten Teil des Prologs noch etwas genauer zu analysieren und dann den zweiten Teil einer vertiefenden Re-Lektüre zu unterziehen. Eine Schlüsselrolle im ersten Teil spielen die zahlreichen, von der Forschung bereits rekonstruierten Anspielungen auf Prolog und Literaturexkurs von Gottfrieds *Tristan*.[399] So herrscht Konsens, dass Konrad sein Idealkonzept eines elitären Publikums in Anlehnung an und gleichzeitiger Abgrenzung von Gottfrieds *Tristan*-Prolog entwickelt hat.[400] Auch dass Konrads Reihe durchgestrichener, weil angeblich unpassender artifizieller Vergleiche für die Dichtkunst von Gottfrieds überbordender Artifizialitätsmetaphorik im Literaturexkurs (bes. Go. Tr. 4621–4750) angeregt ist, scheint, wie erwähnt, sicher. Daneben lassen sich weitere Imitationen aus dem Literaturexkurs identifizieren: Konrads Rede vom ‚Amt der Zunge'[401] geht ebenso auf Gottfried zurück wie die Doppelformel von *zunge* und *sin* (Ko. Troj. 135), die im *Tristan* häufig begegnet;[402] die Unterscheidung von *singen* und *sagen* (‚lyrisch vs. episch dichten'; Ko. Troj. 1, 7, 58 f., 132, 173) sowie, äquivalent dazu, von *wort* und *wîse* (‚Erzählung und Gesang' Ko. Troj. 81) übernimmt Konrad ebenso aus dem Literaturexkurs (Go. Tr. 4727 f. [*sprechen* und *singen*], 4750 [*an worten unde an wîsen*]) wie die Nachtigall,[403] wobei er die Zuordnung der Nachtigall zur Lyrik beibehält (siehe Ko. Troj. 193: *mit ir sanges dône*), sich selbst zum ‚singenden Sprecher' (Ko. Troj. 177), zum ‚lyrischen Epiker' stilisiert. So spricht aus Konrads Versen insbesondere des ersten Prologteils allenthalben der imitierte Gottfried.

dass weiterhin das ‚Singen, ohne gehört zu werden', nur dazu dient, das Publikum auf den exquisiten Gesang noch gespannter, noch aufmerksamer zu machen (so deutet bereits Ehlert 1988/1989), dass also alles in allem Gönner, Stoff und Publikum gerade als das ‚Andere' der Kunst ihre (heterologischen) Konstituenten sind.

399 W. Schröder 1990 liest den Prolog zum *Trojanerkrieg* (wie den zu *Partonopier und Meliur*) insgesamt „auf dem Hintergrund von Gottfrieds Äußerungen im strophischen ‚Tristan'-Prolog" (S. 169 [45]). Vgl. allgemein Kellner 2006, S. 256: „Nun gibt es eine Reihe von versteckten und offenen Hinweisen auf Gottfrieds Programmatik der Kunst in Konrads Prologen [...]."

400 Vgl. Lienert 1996, S. 19; Kellner 2006, S. 256; A. Schneider 2017. Vgl. auch Haug 1992, S. 353 f.

401 Ko. Troj. 180 f.: *doch mac ich mîner zungen / ir ambet niht verbieten.* Siehe Go. Tr. 4828–4830: *sô'n weiz diu zunge, waz si tuo / al eine und âne des sinnes rât, / von dem si ir ambet allez hât.* Vgl. dazu Müller 2006, S. 296.

402 Siehe Go. Tr. 4604–4609 (dort auch der *munt*, siehe Ko. Troj. 99), 4699–4709, 4827–4830, 4854 und 4887.

403 Vgl. Müller 2006, S. 296. Die Übernahme wird markiert, wenn Konrad wie Gottfried den Gesang der Nachtigall übers Feld schallen lässt (Ko. Troj. 198 f.: *sô wirt von ir daz toube / gefilde lûte erschellet*; Go. Tr. 4802 f.: *hî wie diu* [Nachtigall ‚von der Vogelweide'] *über heide / mit hôher stimme schellet!*).

Mit Blick auf diese Praxis der Imitatio kann man die These aufstellen, dass die beiden Auszeichnungen der Dichtkunst durch Konrad im ersten Prologteil – Dichtkunst sei nicht durch Menschen lehrbar, sondern eine Gottesgabe und weder auf ‚Werkzeug' noch auf ‚Zurüstungen' angewiesen – nicht erst durch den zweiten Prologteil in Frage gestellt werden, sondern bereits durch die Worte, in denen sie vorgetragen werden. Konrad hat offensichtlich das Dichten durch Gottfried-Imitatio gelernt. Das heißt, bereits in ihrer Artikulation und imitativen Performanz werden die beiden Besonderheiten der Dichtkunst hinfällig, widersprechen sie sich buchstäblich selbst. Zieht man weiterhin in Betracht, dass sich die behauptete Anti-Artifizialität, die metaphorisch herausgestellte Natürlichkeit der Dichtkunst, die immer noch *kunst* und *list* heißt, in gleicher Weise namentlich selbst widerspricht, wird man nicht fehlgehen, wenn man Konrads vermeintliches Ideal der poetischen Natur und Selbstgenügsamkeit der vor allen anderen Artes ausgezeichneten Poesie als kunstvollen Kniff, als artifizielles Täuschungsmanöver begreift: als Dissimulatio artis (zur großen Relevanz der Dissimulatio artis in der *Poetria nova* siehe Kap. 2.5.4).[404] So kann man nicht zuletzt Konrads am Anfang des Prologs platziertes Plädoyer für ‚Kunstlosigkeit' als argumentativ explizierende, performative Umsetzung von Ciceros Empfehlung lesen, gerade beim *exordium* den Eindruck von „Glanz, Anmut und kunstvoller Anordnung" zu minimieren, weil daraus „ein gewisser Verdacht der Absichtlichkeit und künstlichen Genauigkeit erwächst, was der Rede am meisten Glaubwürdigkeit, dem Redner Ansehen nimmt".[405] Insofern untersteht die eminent artifizielle Dissimulatio artis Konrads übergeordneter Strategie der *captatio benevolentiae*, die Ehlert als Rahmen der vermeintlichen Autonomie-Postulate in Konrads Prolog rekonstruiert hat.[406]

Mit dieser Deutung ändert sich das Verständnis des ersten Prologteils in erheblicher Weise. Nicht in der Natur kommt tatsächlich die höchste Kunst zum Ausdruck, sondern in derjenigen Kunst, die wie Natur erscheint, genauer: Nicht dass sie ‚von Gott' kommt und ‚anders als alle Artes' ist, zeichnet die Dichtkunst aus, sondern dass sie sich poetologisch diesen Anschein geben kann. Einen versteckten Hinweis darauf gibt Konrad, wenn er sagt, alle anderen *künste* würden ein *gerüste* benötigen, ‚mit dem sie aus der

404 Vgl. allgemein zur Dissimulatio artis Till 2009, Sp. 1034–1042. Vgl. auch Herz 2020, S. 248. Die Dissimulatio artis hat bei Konrad dort ihren sozusagen ‚unverstellten' Kern, wo es um einen rhetorisch-kunstvoll tatsächlich nicht mehr erreichbaren Gegenstand geht: im Prolog und im sogenannten ‚Mittelprolog' seines Marienlobs, der *Goldenen Schmiede* (Ko. GS 1–138, 858–893). Vgl. dazu Schnyder 1996; Kellner 2009b, S. 142–144. Siehe auch Kap. 4.2.4.

405 Cic. inv. 1,18,25 (Übers. Nüßlein 1998, S. 55): *Exordium* [...] *splendoris et festivitatis et concinnitudinis minimum* [*debet habere*], *propterea quod ex his suspicio quaedam apparationis atque artificiosae diligentiae nascitur, quae maxime orationi fidem, oratori adimit auctoritatem.*

406 Vgl. Ehlert 1988/1989.

Brust ans Licht hervorstoßen können‘,[407] nur *sprechen unde singen* nicht, denen genügten dafür *zunge* und *sin*. Diese beiden sind also die Instanzen, die das Dichten aus der Latenz des Innern ans Licht führen. Was sie dabei, denkt man an Ovids Latenz-Formel *ars adeo latet arte sua* (Ov. met. 10,252),[408] nicht mit hervorbringen, sind die Werkzeuge, ist die *kunst*-Artigkeit, die Artifizialität der Dichtkunst. Nur wer Konrads Manöver als latente Offenlegung der potenziell immer möglichen Verbergung der Kunst, selbst oder gerade da, wo sie sich für nicht-künstlich erklärt, durchschaut, ist nicht *blint* (Ko. Troj. 10), folgt nicht wie die Fledermaus einem verfaulten Holzspan und lässt sich nicht vom bloßen Anschein täuschen.[409] Die Aufgabe, die Konrad der Rezipientin stellt, führt somit dazu, dass seine Kunst gerade in ihrem Verborgensein als Kunst erkannt wird, und deswegen lautet ihr Name zu Recht weiterhin *kunst*. Die im Prolog zum *Trojanerkrieg* entworfene Poetologie zeigt sich als hochgradig artifizielles Gebilde und vertritt das Gegenteil der Anti-Artifizialität, die sie in vollendeter Artifizialität zu sein behauptet.

Entsprechend kann der zweite Teil des Prologs noch einmal gedeutet werden, wobei sich zeigen wird, dass in der Metapher des Meeres für das *mære*, das Konrads Überbietungsanspruch aller bisherigen Dichtung kondensiert, dann tatsächlich alles zusammenfließt:

> mîn sin der spannet unde dent
> dar ûf mit hôhem flîze,
> daz ich vil tage verslîze
> ob einem tiefen buoche,
> dar inne ich boden suoche, 220
> den ich doch finde kûme.
> z’eim endelôsen pflûme,
> dar inne ein berc versünke wol,
> gelîchen man diz maere sol,
> des ich mit rede beginne. 225
> wil ich den grunt dar inne
> mit worten undergrîfen,
> sô muoz ich balde slîfen

407 Ko. Troj. 129–131: *die müezen hân gerüste, / mit dem si von der brüste / ze liehte künnen dringen.* Die Metaphorik des ‚Ans-Licht-Bringens‘ passt gut zu Konrads Lieblingsvokabel für die erzählerische Darstellung als Offenlegung von Handlung, das *entsliezen* (‚aufschließen, öfnen‘, aber auch ‚offenbaren‘). Vgl. Monecke 1968, S. 122–130. Monecke leitet Konrads Gebrauch des *entsliezens* von Gottfried her, der es einmal benutzt (Go. Tr. 16924) „bei der Schilderung der Minnegrotte“, wo es „das allegorische Ausdeuten“ der Grotte bedeutet (S. 122). „Bei Konrad wird es zum Inbegriff des Erzählens überhaupt, insbesondere des kunstgerechten Erzählens“ (S. 122). Obwohl Monecke dann zeigt, wie Konrad das *entsliezen* vom Bezug auf eine ‚tiefere‘, innere Wahrheit löst, bleibt doch die ursprüngliche Bedeutung eines ‚Offenlegens‘ und ‚Aufschließens‘ stets präsent.

408 Konrads „unvergleichliche Vertrautheit mit Ovid“ (Monecke 1968, S. 28) ist bekannt.

409 Grundlegend zur Lichtmetaphorik in Konrads Poetologie vgl. Müller 2006.

hie mîner zungen enker.
mîn lop daz würde krenker, 230
ob ich des hie begünde,
daz ich mit rede niht künde
z'eim ende wol gerihten –
ich wil ein maere tihten,
daz allen maeren ist ein her. 235
als in daz wilde tobende mer
vil manic wazzer diuzet,
sus rinnet unde fliuzet
vil maere in diz getihte grôz:
ez hât von rede sô wîten flôz, 240
daz man ez kûme ergründen
mit herzen und mit münden
biz ûf des endes boden kan.
daz ich ez hebe mit willen an,
dar ûf hât wol gestiuret mich 245
der werde singer Dietrich
von Basel an dem Orte
[...].
(Ko. Troj. 216–247)

Mein Verstand spannt und dehnt sich mit großer Mühe dafür, dass ich mich etliche Tage über einem tiefen Buch bis zum Zerreißen abnutze, in dem ich den Grund suche, den ich jedoch kaum finden kann. Mit einem endlosen Strom, in dem ein Berg leicht versinken könnte, soll man diese Materia vergleichen, die ich mit dichterischer Rede aufgreife. Wollte ich darin den Grund mit Worten hinunter greifend erfassen, müsste ich alsbald den Anker meiner Zunge schärfen. Mein Ruhm würde schwächer, wenn ich hier etwas [zu erzählen] beginnen würde, das ich mit Rede nicht zu einem Ende disponieren könnte – ich will einen Stoff poetisch bearbeiten, der allen anderen Stoffen ein Heer [oder Herr[410]] ist. Wie in das unzähmbare, stürmende Meer sehr viele Gewässer einfließen, so fließen sehr viele Stoffe in dieses große Gedicht. Es hat eine so breite Strömung der Rede, dass man es mit Herzen und Mündern schwerlich bis auf den Boden des Endes ergründen kann. Dass ich es willentlich beginne, dorthin hat mich der edle Kantor Dietrich von Basel an dem Orte geleitet.

Dichten setzt mühevolles Quellenstudium voraus (Ko. Troj. 216–221 und 238 f.), die vermeintlich autonome Zunge hat ein Werkzeug (Ko. Troj. 229: *mîner zungen enker*) und den Dichter leitet sein Gönner: Das ist der bereits konstatierte Widerspruch zum inzwischen entlarvten Ideal. Dazu kommt die intensive Imitatio auch in dieser Passage. Sie beginnt mit einer wohl durch Rudolf von Ems vermittelten[411] entschiedenen Absage an Wolframs

410 Vgl. Herz 2020, S. 246.

411 Zur Vermittlung der gegen Wolframs *âne der buoche stiure* gerichtete Betonung der buchförmigen Quelle durch Rudolf siehe nicht nur Rud. Alex. 3135–3138, sondern vor allem Rud. Alex. 8045–8047 (*wan disiu âventiure / hât alsô manige stiure / von mislîchen buochen*), dazu Rud. Alex. 12967 f. und 13051–13058. Vgl. auch Schmitz 1999, S. 473 f. m. Anm. 34. Siehe außerdem Kap. 3.4.7.

Ankündigung, die Materia durch Erfindungen jenseits von Büchern fortzuspinnen (Wo. Pz. 115,29 f.: *disiu âventiure / vert âne der buoche stiure*): Konrad sitze dagegen viele Tage lang *ob einem tiefen buoche* (Ko. Troj. 219), die *stiure* (Ko. Troj. 245) zu den Büchern habe ihm sein Gönner gegeben.[412] Die Aufschwellung des Troja-Stoffs durch Quellenkompilation führt indes zu einer Materia (*mære*) unermesslichen Ausmaßes,[413] die mit einem ‚endlosen Strom' (*endelôsen pflûme*) und einem unergründlichen Meer, in das zahlreiche weitere Stoffe einfließen, vergleichbar sei (Ko. Troj. 236–243).

Im Rahmen dieser Vergleiche spielt Konrad zwei Mal auf Horaz' *Ars poetica* an. Dass die Berge keine Maus gebären wie der Schreiber des homerischen Kyklos nach seinem erhabenen Beginn ein kleines Werkchen (Hor. ars 136–139), sondern der Berg im Strom des Stoffs versinkt, alludiert zielgenau die gerade am Troja-Thema exemplifizierte vierte Originalitätsbedingung der horazischen Poetik des Wi(e)derdichtens, am Anfang nicht mehr zu versprechen, als die Durchführung halten kann: *mîn lop daz würde krenker, / ob ich des hie begünde, / daz ich mit rede niht künde / z'eim ende wol gerihten* (Ko. Troj. 230–233), sagt Konrad – und stimmt damit Horaz auf den ersten Blick zu (Hor. ars 131 und 136–139: *publica materies privati iuris erit, si* / [...] / *nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: / ‚fortunam Priami cantabo et nobile bellum.' / quid dignum tanto feret hic promissor hiatu? / parturient montes, nascetur ridiculus mus.*).[414] Konrad verspricht jedoch nicht nur keinen Berg, sondern eine Geschichte, die noch den Berg überbietet, und verkündet so, agonal die Regel des Horaz überschreitend, seinen Anspruch auf Eigenständigkeit und Originalität im Meer der Stoffe. Damit kommt er zugleich dem Einwand entgegen, den sein Verfahren der Quellenkompilation, für das die Metapher des Stoffmeeres einsteht, provozieren musste: dass bei einer Kompilation die Aussagen anderer gerade ohne Originalitätsanspruch wiedergegeben werden.[415] Dass die Kompilationsmetapher

412 Mit der *stiure* durch den Gönner wird zugleich dem Problem des zu groß dimensionierten Stoffs (Hor. ars 38–40) vorgebeugt, das Rudolf auch an seiner eigenen mangelhaften *stiure* festgemacht hatte, etwa Rud. Alex. 3076–3081 [hier auch inkl. Referenz auf Wo. Pz. 4,2–8] und 15760–15762: *ze lanc ist an den mæren / disiu âventiure / ân guote sinne stiure*. Dies wiederum ist spiegelverkehrt zu Wolfram: Der hatte für seine *âventiure* (teilweise) die *stiure* der Bücher negiert und die bücherlose Erfindung dem eigenen starken *sin* überlassen.

413 Vgl. zu diesem Aspekt vor allem Worstbrock 2009.

414 Zur reflektierten Gestaltung des Anfangs äußert sich Konrad zudem selbst (siehe Ko. Troj. 258–265); der in diesem Zusammenhang genannte *meister aller künste* (Ko. Troj. 259) ist wohl der Gönner oder Gott, vielleicht aber auch Homer als bei Horaz (Hor. ars 140–152) genanntes Musterbeispiel des Wi(e)derdichtens. Der so durch die *Ars poetica* begründete Originalitätsanspruch ist der Forschung bisher entgangen. Gebert 2013, S. 145, deutet die Verse Ko. Troj. 230–233 unzutreffend, wenn er sagt: „Erklärte Absicht ist, die Trojatradition ‚z'eim ende' zu führen (Go. Tr. 233)." Es geht nicht um das Zu-Ende-Führen der Trojatradition, sondern um die Einlösung des am Anfang versprochenen Anspruchs. Kellner 2006, S. 247 f. m. Anm. 45, nennt den richtigen Kontext, verzeichnet aber nicht, dass Konrad sich hier eindeutig auf Horaz bezieht.

415 Vgl. Kellner 2006, S. 249 f.

mithin eine Deckmetapher für die zugrundeliegende – außerordentliche – Kunstfertigkeit ist, hat Kellner auf den Punkt gebracht: „Das Bild von den Flüssen, die sich ins Meer ergießen, steht für *compilatio* in dem Sinne, dass die frühere Überlieferung im Meer des eigenen Textes zum Verschwinden gebracht wird.“[416] Dieses Verbergen der Einflüsse im ‚Naturbild‘ des Meeres entspricht der schon früher beobachteten Dissimulatio artis. Diese dient wiederum dem Ehrgewinn im Agon mit Vorgängern, Konkurrenten und Poetikern – dem *lop*, um das Konrad so besorgt ist (Ko. Troj. 230).

Die Aussage, der Grund des dissimulativen Stoffmeeres sei für Konrads ‚ungeschliffene‘ Zunge unerreichbar (Ko. Troj. 226–229), konstituiert die nächste Anspielung auf Horaz, der sich in der *Ars poetica* metaphorisch zum Schleifstein (*cos*) erklärt hatte, um die Eisen(-Messer) – die Begabung – angehender Dichter zu ‚schärfen‘ (*acutum reddere ferrum*), das heißt, ihnen die artifiziellen Regeln der Dichtkunst an die Hand zu geben (siehe Kap. 4.2.1).[417] Doch wenn Konrad behauptet, den (eisernen) Anker seiner Zunge schleifen, das heißt, den horazischen Regeln und mithin dem Paradigma der Artifizialität unterwerfen zu wollen, ist das vor allem eine Parodie der horazischen Regularität; denn mit der Ankündigung eines Meeres, in dem das kreißende Gebirge von Horaz untergeht, hat er soeben dezidiert irregulär angefangen. Im Fall der durch Quellenkompilation aufgeschwellten Materia, die von der regelgeschliffenen Zunge erfasst werden soll, kommt hinzu, dass das Aufschwellen der Materia gegen eine weitere horazische Regel verstößt: eine Materia zu wählen, der die eigenen Kräfte gewachsen sind (Hor. ars 38–40). Konrad sieht seinen Ruhm (*lop*) aufs Spiel gesetzt, sollte er eine zu schwere Materia begonnen haben – und dennoch hat er eine Materia (*maere*) begonnen, die allen anderen Stoffen entschieden überlegen (Ko. Troj. 235: *allen maeren ein her*) und also auch schwerer als alle anderen Stoffe ist. Noch schwerer als die Regel, keinen zu schweren Stoff zu wählen, wiegt die Agonalität, die Konrad gerade im Stofflichen praktiziert.

Konrads Erzählprogramm zeichnet sich hier einerseits durch eine Negierung der Artifizialität aus, und zwar zugunsten der ‚Materialität‘ des Erzählstoffs, die – wie bei Galfrid (siehe Kap. 2.5.4) – mit der Natur assoziiert wird.[418] Doch andererseits verdankt sich die enorme Fülle der Materia (siehe etwa auch Ko. Troj. 291 f. und 303), wie gesagt, Konrads dissimulierter Inventio. Und Konrad spricht nicht nur über die vielen Stoffe, die er aus der Tiefe der Überlieferung versammelt, sondern auch über die sprachliche

416 Kellner 2006, S. 250.

417 Hor. ars 304 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 633): *ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; / munus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error* („Also will ich als Schleifstein fungieren, der das Eisen scharf zu machen vermag, ohne selbst am Schneiden beteiligt zu sein; ich werde die Aufgabe und die Pflicht, selber aber nichts dichtend, lehren: woher man den Stoff bekommt, was den Dichter fördert und bildet, was passt und was nicht, wohin Leistung führt, wohin Irrtum“).

418 Siehe die Naturmetaphorik für das Ziel von Konrads Wi(e)derdichtung der Troja-Materia, Ko. Troj. 270 f.: *schôn als ein frischiu gloye / sol ez* [das ‚alte Buch von Troja‘] *hie wider blüejen.*

Gestalt seines Gedichts, die auffälligerweise dessen stofflicher Konstitution angemessen zu sein scheint (Ko. Troj. 240–243: *ez hât von rede sô wîten flôz, / daz man ez kûme ergründen / mit herzen und mit münden / biz ûf des endes boden kan*).[419] Wie die Stofffülle in die Metapher des *endelôsen pflûmes* (Ko. Troj. 222) sowie des Meeres gefasst wird,[420] so die Sprachfülle in die Metapher des ‚breiten Stroms' (*von rede sô wîten flôz*), dessen *boden*, das Ende der poetischen Rede, genauso schwierig zu erreichen sei wie der *grunt* (Ko. Troj. 226) des Stoffstroms. Der *wîte flôz von rede* dürfte dabei analog zur Fülle der vorhandenen Troja-Stoffe die Fülle der Gedichte der Vorgänger bezeichnen. Die im Prolog bereits ausführlich praktizierte Imitatio wird damit explizit thematisiert. Konkret ist zunächst an Rudolfs *Alexander* zu denken, der die Stoffkompilation als poetisches Verfahren prominent in die deutsche Erzähldichtung des Mittelalters eingeführt und poetologisch reflektiert hat (siehe Kap. 3.4.7), dann aber auch an Gottfrieds *Tristan*, dessen Poetologie des *rehte lesens* der Materia sich einer ähnlichen Imitatio verdankt wie Konrads Kompilationspoetologie (siehe Kap. 3.4.4). Der *von rede sô wîte flôz* des Gedichts *Trojanerkrieg* bezieht sich also vorrangig auf Konrads Vorgänger Gottfried und Rudolf, deren je unterschiedliche und doch verwandte Verfahren zur Sicherstellung eigener Originalität er durch den eigenständigen, auf Überbietung zielenden Horaz-Bezug sowie durch die Aufschwellung der Materia noch einmal variiert hat. Darüber hinaus sind alle wörtlichen, stilistischen oder Reim-Allusionen im ‚breiten Strom' der *rede* zu erfassen: Überbietung aller anderen zur maximalen Steigerung der Originalität, damit das von Konrad gedichtete *maere* tatsächlich *allen maeren ist ein her* (Ko. Troj. 235).

Nicht nur um eine „Geschichte der Superlative"[421] geht es dabei, sondern auch um ein Dichten im Superlativ (siehe *ich wil ein maere <u>tihten</u>*),[422] das darauf zielt, alle anderen sowohl poetisch als auch stofflich zu überbieten. Diese Überbietung wird zunächst heterologisch mit der Materia vollzogen, sie dient zugleich der Materia (siehe Ko. Troj. 266–279), sie soll aber auch autologisch Konrads Eigentumsrechte an der Materia sichern helfen. „Höchster Einfluss und absolute Vollendung", die in der Meermetapher „zusammen[laufen]", sind demnach keineswegs eine „Paradoxie".[423] Vielmehr gilt: Das eine bedingt das andere.[424] Wer die meisten oder besten Einflüsse *proprie* verarbeitet, fertigt wie z. B. Vergil ein *opus consummatum*. Damit wollte Konrad selbst unüberbietbar werden: Ein *maere* zu *tihten*, das *allen maeren ist ein her*, bezieht sich nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Zukunft.

419 Vgl. auch Herz 2020, S. 254.
420 Vgl. Herz 2020, S. 246.
421 Lienert 1996, S. 21.
422 Vgl. Herz 2020, S. 247 und 261.
423 Gebert 2013, S. 146.
424 Vgl. Kellner 2006, S. 250.

Wenn man sich vergegenwärtigt, mit welchen konkreten Verfahren Konrad seine Absicht umzusetzen ankündigt – das alte Trojabuch zu *erniuwen / mit worten lûter unde glanz* (Ko. Troj. 274 f.) und die Brüche *mit rîmen* fest zu verleimen (Ko. Troj. 276–279) –, findet man sich auf die Artifizialität verwiesen (Innovation auf Wortebene gemäß Hor. ars 47 f.),[425] die der Perfektionierung der Materia sowie als Sprungbrett für den Agon mit allen anderen dient. In den Blick kommen so zuletzt zwei weitere Prinzipien des horazischen Wi(e)derdichtens: *ex noto fictum carmen sequar* (Hor. ars 240) sowie *tantum series iuncturaque pollet* (Hor. ars 242). Wer etwas Ähnliches zu erreichen suchte (*ausus idem*), würde sich vergeblich mühen (*ut difficile sit imitari*; siehe Kap. 2.2.2). Die Nachtigall, die ohne Werkzeug singt, mag eine schöne Wunschvorstellung sein. Als Ideal bleibt sie verbergende Oberfläche. In der Tiefe stecken allenthalten die Vorgaben der *Ars poetica*. Mit Horaz klärt sich schließlich die Dissimulatio artis auf, die Konrad in der Meermetapher auf die Spitze treibt. In ihr, die gar nicht so geläufig für Kompilationen ist, kommen Vorgänger und Stoff sowie der Anspruch, sie durch ‚Überflutung' zu überwältigen, zusammen. Diesen Anspruch wird man zuletzt auf Wolframs Behauptung, seiner Bearbeitung der Willehalm-Materia könne nichts und niemand gleichkommen (Wo. Wh. 4,30–5,2: *unsanfte mac genôzen / diutscher rede deheine / dirre, die ich nû meine*), beziehen und als Anspruch ihrer Überbietung deuten.

425 Vgl. Herz 2020, S. 246 f.

4 Metaphoriken des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman

4.1 Vorüberlegungen

Aristoteles sagt, für den Dichter sei es „das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß".[1] Metaphern verweisen somit auf die Praxis des Findens als Fundament der Dichtung. Für die Analyse poetologischer Reflexionen kommt der Metapher eine Schlüsselrolle zu; ich fasse die poetologische Metapher als ästhetische Reflexionsfigur.[2] Folgt man Kohl, von der die wichtigste neuere monographische, in theoretischer Hinsicht wie bei der Materialfülle Maßstäbe setzende Studie zu poetologischen Metaphern vor allem der neuzeitlichen und modernen deutschsprachigen Literatur stammt,[3] kann die poetologische als „eine kognitive oder sprachlich artikulierte Metapher verstanden [werden], die den Dichtern, der Dichtung oder den Rezipienten einen Sinn, eine Funktion und/oder eine Identität vermittelt".[4] Außerdem wirkt sie, so Kohl weiter, „interaktiv zwischen Dichtern und Rezipienten, Dichtung und gesellschaftlichem Kontext, Gegenwart und Tradition, erinnert an etablierte Verbindungen und ermöglicht neue Konzeptionen von Dichtung".[5] Die Metapher erscheint geradezu als Integral poetologischer Reflexion. Zu dieser Einschätzung passen die in literarhistorischer Hinsicht enorme Vielfältigkeit poetologischer Metaphern sowie die Vielzahl der Reflexionsmomente, für die sie verwendet werden.[6] Ein umfassender Gebrauch poetologischer Metaphern ließ sich bereits in Galfrids ‚poetischer Poetik', der *Poetria nova*, beobachten (siehe Kap. 2.5.4).

Die Forschung zu poetologischen Metaphern in der vormodernen Literatur ist umfangreich. Den Anfang hat Curtius gemacht, als er neben die historische Topik eine „historische Metaphorik"[7] stellte, in deren Querschnitt sich auch poetologische Metaphern, etwa aus dem Bereich der Schifffahrt, finden.[8] Die poetologischen Metaphern der antiken griechischen und römischen (augusteischen) Dichtung sind von Nünlist und Gundlach monographisch aufgearbeitet worden.[9] Eine grundlegende Studie zu den poetologischen Metaphern der deutschen Literatur des Mittelalters ist öfter als Desiderat

1 Aristot. poet. 22, 1459a (Übers. Fuhrmann 1994, S. 75).
2 Zum Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022.
3 Vgl. Kohl 2007.
4 Kohl 2007, S. 188.
5 Kohl 2007, S. 188.
6 Vgl. Kohl 2007, S. 289–517.
7 Curtius 1965 [1948], S. 138.
8 Vgl. Curtius 1965 [1948], S. 138–154. Vgl. auch die Vorarbeiten: Curtius 1938b; Curtius 1941; Curtius 1942.
9 Vgl. Nünlist 1998; Gundlach 2019. Vgl. außerdem Leidl 2005.

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-004

formuliert worden;[10] die neuere Forschung hat dieses Desiderat wenn auch nicht gattungsübergreifend, so doch für einzelne Gattungen erfüllt. Obermaiers Monographie zu „Nachtigallen und Handwerkern" untersucht die poetologischen Natur- und Artifizialitätsmetaphern in Minnesang und Sangspruchdichtung,[11] wobei sie herausarbeitet, dass der Minnesang vorrangig auf Singvögel, die Sangspruchdichtung dagegen vorrangig auf das Handwerk als Bildspender der poetologischen Metaphorik setzt.[12] Ihr Ergebnis, dass sich die poetologische Metaphorik in Minnesang und Sangspruch „in ganz konventionellen Bahnen" bewegt und vorrangig der Veranschaulichung des Dichtens, also dem „Kommunizierbarmachen eines begrifflich schwer zu fassenden Themas" dient,[13] wäre allerdings im Licht neuerer Forschung zu modifizieren.[14] Für die Gattung des spätmittelalterlichen Marienlobs bietet jetzt Keim eine verschiedene Metaphernbereiche berücksichtigende, theoretisch avancierte und analytisch gründliche Studie zur „Interferenz von poetologischer und theologisch-mariologischer Metaphorik".[15] Weiterhin gibt es zahlreiche Studien zu einzelnen Metaphern oder Metaphernbereichen, vornehmlich im Bereich der Naturmetaphorik, etwa zu ‚Dichtervögeln' wie Lerche, Nachtigall und Schwan,[16] zur Biene, zur Süße (nicht nur des Honigs) und zum Bienengleichnis,[17] zur ‚geblümten Rede',[18] zur ‚Geburt' des Gedichts,[19] zum ‚Verspeisen' des Textes,[20] zum ‚Feuer' des Heiligen Geistes und zum ‚Einfluss' göttlicher Rede,[21] aber auch im Feld menschlicher Tätigkeiten, z. B. zu den ubiquitären poetologischen Metaphern der Fortbewegung, etwa

10 Vgl. Ohly 1993a, S. 119: „Noch nahezu unbeschrieben ist die Welt der Metaphorik, auf die der Mensch sich ausgewiesen findet, wo immer er von Dichtung spricht." Ähnliche Äußerungen finden sich z. B. bei Ohly 1986, Sp. 1050; Wenzel 1995, S. 228; Wenzel 1996, S. 93; R.F. Schulz 2014, S. 36 Anm. 2.

11 Vgl. Obermaier1995, bes. die Auswertung S. 320–338.

12 Vgl. Obermaier 1995, S. 328–338.

13 Obermaier 1995, S. 338.

14 Vgl. etwa Klein 2016/2017.

15 Vgl. Keim 2020.

16 Vgl. etwa allgemein zu Dichtervögeln Obermaier 1995, S. 328–333; zur Lerche Doebele-Flügel 1977; zur Nachtigall Pfeffer 1985 und Luff 2002; zum Schwan Jakob 2000.

17 Vgl. zur Biene etwa Waszink 1974; Engels / Nicolaye 2008; zur Süße Fechter 1958; Heinimann 1987; Carruthers 2006; Herzfeld 2012; Carruthers 2013, S. 80–107; Darilek 2022; zum Bienengleichnis etwa Gmelin 1932, S. 122–128; Stackelberg 1956; Pigman 1979; Pigman 1980; Gnilka 1984; De Rentiis 1998a; De Rentiis 1999; Bihrer 2021; Cardelle de Hartmann 2021.

18 Vgl. etwa Ehrismann 1897; Mordhorst 1911; Stackmann 1955; Nyholm 1971; Stackmann 1975; Schülein 1976; Hübner 2000; Haustein 2006; Müller 2006; Lauer 2012.

19 Vgl. zur poetologischen Eltern-Kind-Metaphorik Weinreich 1953, S. 494–496 u. ö.; Curtius 1965 [1948], S. 143 f.; Wenzel 1995, S. 208–214; Leidl 2005, S. 5; Kohl 2007, S. 406 u. ö.

20 Zur poetologischen Speisemetaphorik im weiteren Sinn des (besonders biblischen) Wortes als geistlicher Speise vgl. Lange 1966; Spitz 1972, S. 79–88, 158–178 u. ö.; Ohly 1993b, S. 44–59; Grinda 2002, S. 927–936. Zur aufnehmenden Leserin als Verspeiserin des Textes vgl. Curtius 1965 [1948], S. 144–146; Illich 1991, S. 55–66; Wenzel 1995, S. 228–240; Wenzel 1996, S. 94–103.

21 Vgl. zur Inspirationsmetaphorik Klopsch 1980, S. 30–33; Ohly 1993a; Gundlach 2019, S. 178–184.

zu Fuß, per Schiff oder im Wagen,[22] oder zum ‚Handwerk'.[23] Die poetologischen Metaphern des höfischen Romans sind dagegen bisher nicht im größeren Zusammenhang untersucht worden.

Mein Ziel besteht im Folgenden nicht in einer Gesamtschau, sondern in einem vertieften Verständnis solcher Metaphern, die in besonderer Weise zum Konzept des Wi(e)derdichtens passen, die mithin als Reflexionsfiguren die funktionalisierenden und perfektionierenden dynamischen Relationierungen zwischen der Autologie der Verfahren und der Heterologie der Materia einerseits, der agonalen Imitatio andererseits, kurz: zwischen Artifizialität und Agon sichtbar werden lassen. Dass Metaphern ‚passen', setzt die aristotelische Substitutionstheorie voraus, der zufolge die Metapher an eine andere Stelle übertragen wird, wo sie das ‚eigentliche' Wort ersetzt.[24] Damit eine Metapher passt, muss sie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem substituierten Wort aufweisen.[25] Deshalb gilt mit Aristoteles, „gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag".[26] Diese gegenüber neueren Ansätzen vielleicht altmodisch wirkende, für das Mittelalter immer noch relevante,[27] auf dem Einsatz des kognitiven Assoziationsvermögens beruhende,[28] in Galfrids *Poetria nova* im Kontext der Mastertrope der *transsumptio* (‚Herübernahme'; siehe Kap. 2.5.1) verhandelte Auffassung von Metaphern hat eine zunächst simple Konsequenz: Grundsätzlich lassen sich die zentralen Parameter, die für die Konzepte der Artifizialität und des Agons gelten (siehe Kap. 1.4) und denen die zu untersuchenden Metaphern ähnlich sein müssen, als Auswahlkriterien bestimmen.[29] Artifizialität liegt allgemein dann vor, wenn eine poie-

22 Für die antike Literatur liegen Bestandsaufnahmen der Fortbewegungsmetaphern insgesamt vor, vgl. Nünlist 1998, S. 228–283; Gundlach 2019, S. 23–169. Besonders gut untersucht ist die in Antike wie Mittelalter häufig poetologisch verwendete Schifffahrtsmetapher, vgl. Curtius 1941, S. 165–168; Fechter 1964, S. 76–80; Curtius 1965 [1948], S. 138–141; Lieberg 1969; Drux 1979.

23 Vgl. Bickert 1988; Ohly 1993a; Wenzel 1996; Harant 1997; Hausner 2007; Trînca 2008a; R.F. Schulz 2014. In ihrer Frauenlob-Studie mit dem Titel „Poeta faber. Der Handwerks-Dichter bei Frauenlob" analysiert Harant nicht nur Frauenlobs poetologische Handwerksmetaphern sowie seine idiosynkratischen Neubildungen (etwa ‚der Dichter als Koch'), sondern bietet auch einen Überblick über die wichtigsten mittelhochdeutschen Belege für zentrale Handwerksbereiche wie Goldschmiedekunst, Malerei, Schmiedekunst, Baukunst und Textilherstellung sowie Parallelstellen aus der lateinischen Poetik. Vgl. Harant 1997, S. 152–158 (Goldschmiedekunst), 152 (Malerei), 158–160 (Schmiedekunst), 161–163 (Baukunst) und 163–166 (Textilherstellung).

24 Aristot. poet. 21, 1457b (Übers. Fuhrmann 1994, S. 67): „Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie." Vgl. Kohl 2007, S. 102–107.

25 Vgl. Kohl 2007, S. 109 und 110 f. Vgl. auch Obermaier 1995, S. 322.

26 Aristot. poet. 22, 1459a (Übers. Fuhrmann 1994, S. 77).

27 Vgl. Hübner 2004.

28 Vgl. Kohl 2007, S. 109.

29 Vgl. für eine ähnliche Argumentation Obermaier 1995, S. 333–338.

tische Tätigkeit festen, lernbaren Regeln unterliegt, was eine spezifische Leistung des Menschen – nicht der oder seiner Natur oder Gottes – ist. Konstitutiv sind weiterhin der polare Bezug zur Natur sowie die Materialität der Poiesis. Von den vielen möglichen Produktionsweisen ist diejenige des Trennens und Verbindens für Artifizialität paradigmatisch. Die Praxis des Agons vollzieht sich im Wettstreit um soziale Anerkennung (am Hof).[30] Ein Dichter kann Anerkennung (am Hof) gewinnen, wenn er eine Materia originell bearbeitet. Daher rührt die große Bedeutung der Inventio, die Verfahren wie Amplificatio und Abbreviatio umfasst, mit denen eine Materia in ihren Bestandteilen neu gewichtet, also innoviert und somit originell wiedergedichtet werden kann. Vor dem Hintergrund dieser Parameter kommen vornehmlich solche Metaphern in den Blick, die aus dem Bereich derjenigen poietischen Artes stammen, die in der Natur vorfindbare Materialien z.B. transformieren, ordnen, verhüllen, verbessern oder verknüpfen. Darunter fallen zunächst klassische Kunst- und Handwerksmetaphern für Dichtung.

Tatsächlich kann eine erste Analyse der Metaphern, die Gottfried von Straßburg im Literaturexkurs seines *Tristan* einsetzt, um die anderen Dichter seiner Zeit und ihre poetische Kunst zu charakterisieren (eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Literaturexkurs erfolgt in Kap. 4.4.3), nicht nur die große Vielfalt der poetologischen Metaphorik im höfischen Roman aufzeigen, sondern auch, dass Metaphern der Artifizialität im Gegensatz zu solchen der Natur und der (Theologie der) Inspiration stehen. Auffällig ist dabei, dass Artifizialitätsmetaphern gegenüber Naturmetaphern dominieren.[31] Für die Romanautoren unter den Dichtern verwendet Gottfried ganz verschiedene Artes und Künste als poetologische Metaphern:[32] (1) die Alchemie (Go. Tr. 4669–4672);[33]

30 Für Hinweise auf entsprechende Metaphern vgl. z.B. Hausner 2007, S. 62; Kellner / Strohschneider 2007; Strohschneider 2010.

31 Vgl. die grundlegende Untersuchung zu Gottfrieds Natur- und Kulturmetaphorik bei Seggewiss 2012, bes. S. 89–197. Meine folgenden Überlegungen beanspruchen nicht, in ihren isolierten Wertungen zur poetologischen Natur- und ‚Kunst'-Metaphorik im Literaturexkurs auf den ganzen *Tristan* übertragbar zu sein; insgesamt sind das Verhältnis der Metaphernbereiche und die Konnotationen vielschichtiger und differenzierter, wie Seggewiss gezeigt hat. Konkret ist insbesondere die Naturmetaphorik nicht immer derart marginalisiert wie im Literaturexkurs, sondern kann auch zur positiven Auszeichnung eingesetzt werden. Vgl. Seggewiss 2012, S. 139–142. Indes gerät in Seggewiss' Ausführungen zur poetologischen Natur- und Kulturmetaphorik (S. 141, 154–159 und 173–178) zuweilen der spezifische Antagonismus, der ‚die Kunst' über ‚die Natur' stellt, aus dem Blick.

32 Vgl. Chinca 2009. Chinca hat wegweisend das breite Spektrum der Artifizialitätsmetaphern im Literaturexkurs analysiert. Im Einzelnen bespricht er Gartenbau (S. 25f.), Jagd (S. 26 und 27), Glücks- (S. 26f.) und Geschicklichkeitsspiel (S. 27), Goldschmiedekunst (S. 27), Zauberei (S. 27f.), Musik (S. 28 und 29f.), Textilherstellung (S. 28f.), das ‚Verleimen' (S. 29) und die Färbekunst (S. 29). Die „Tischlerei"-Metapher sieht Chinca wohl darin verwirklicht, dass es sich beim Pfropfreis im Veldeke-Abschnitt um ein „am Spalier gezogenes" (S. 26) handle.

33 Vgl. Wittstock 2015, S. 109–112.

(2) das Flechten des Dichterkranzes (Go. Tr. 4546–4651, 4642); (3) das dädalische Fliegen mit künstlichen, angebundenen Flügeln (Go. Tr. 4718–4722); (4) die Goldschmiedekunst (Go. Tr. 4890–4895; siehe auch Tr. 4932–4949); (5) die Grammatik (Go. Tr. 4646, 4723, 4684, 4689); (6) die Jagdkunst (Go. Tr. 4666, 4683, 4927); (7) das Messerwerfen (Go. Tr. 4714 f.); (8) das Musizieren (8a) mit Instrumenten (Go. Tr. 4705–4709) und (8b) durch Gesang (Go. Tr. 4803–4806, 4815);[34] (9) das Pfropfen (Go. Tr. 4738–4750) (siehe Kap. 4.5); (10) die höfische und ritterliche ‚Kunst' (Go. Tr. 4778, 4753, 4796, 4797, 4816); (11) die Textilherstellung (siehe Kap. 4.4) mit den Unterarten des Färbens (Go. Tr. 4625, 4691, 4681, 4848), Webens (Go. Tr. 4694–4697, 4710–4713, siehe auch 4950–4960) und Spinnens (Go. Tr. 4699–4704); (12) das ‚Verleimen' von Reimen (Go. Tr. 4716 f.); (13) das Würfelspiel (Go. Tr. 4641); (14) Zauberei und Gaukelei (Go. Tr. 4667 f., 4690). Neben Metaphern aus dem Kanon der sieben Artes liberales wie Grammatik (5) und Musik (8), der Artes mechanicae wie Jagdkunst (6) und Textilherstellung (11) sowie der Ars magica begegnen auch ‚artistisch' nicht kanonisierte Metaphern wie das Flechten (2), das Fliegen (3) und die ‚höfisch-ritterliche Kunst'[35] (10), die gleichwohl die Kriterien der Artifizialität zu erfüllen scheinen.[36] Schließlich werden auch mythische Figuren artifiziell dimensioniert: Vulkan schmiedet, Kassandra webt, und auch die Feen sind in der Textilproduktion tätig (Go. Tr. 4699–4704, 4960).

Dem polaren Gegensatz der Artifizialität, der Natur, wird von Gottfried dagegen nur eine geringe metaphorische Eigenständigkeit zugestanden. Zwar begegnen nicht wenige Metaphern aus dem Bereich der Natur: (I) das Feld der Dichtung (Go. Tr. 4639, 4802) und damit zusammenhängend der von Blumen und Klee gesäumte Weg (Go. Tr. 4915–4922); (II) der Lorbeerzweig als Siegeszeichen für den besten Poeten (Go. Tr. 4637, 4655); (III) Bäume ohne (Go. Tr. 4673–4677) und mit schattenspendenden Blättern und Blüten (Go. Tr. 4738–4750) sowie ein ‚Über-Baum' (Go. Tr. 4913 f.); (IV) Blumen (Go. Tr. 4646, 4648, 4651, 4652); (V) ein (suggestiv-simuliertes) natürliches Wachstum (Go. Tr. 4717); (VI) der Vogelsang (Go. Tr. 4764, 4772) der Nachtigallen (Go. Tr. 4751, 4774), welcher überdies qualifiziert wird über (VII) die Süße (Go. Tr. 4758, 4786). Doch fast alle diese poetologischen Naturmetaphern sind in der einen oder anderen Weise artifiziell überformt: (I) Das Feld der Dichtung, die *wortheide*, ist keine originär aus der Natur genom-

34 Die zahlreichen Belege für *singen*, *besingen* und *gesingen* (Go. Tr. 4728, 4757, 4757, 4777 und 4817) sowie für (*vogel-*)*sanc* (Go. Tr. 4764, 4772 und 4806) sind zu ergänzen. Zu den Traditionen poetologischer Metaphern aus den beiden Formen der Musik vgl. Grinda 2002, S. 373–375.

35 Schon Hartmann belegt den ritterlichen Kampf mit dem Attribut *kunst* (Ha. Er. 918; Ha. Iw. 7003–7005: *nû was dâ kunst unde kraft: / si mohten von rîterschaft / schuole gehabt hân*), ebenso die Beschäftigungen beim höfischen Fest (Ha. Er. 2156), und auch Gottfried kennt die *ganzlîche kunst ze ritterschaft* (Go. Tr. 339), aber auch ‚höfische Künste', z. B. Tristans (Go. Tr. 7701, 7729 und 7739); Synonyme sind *list* und *vuoge*.

36 Zu den kanonischen Artes vgl. Kühne 1997; Scholz 1997; Fürbeth 1997.

mene, sondern eine traditionelle Metapher der Rhetorik;[37] der von Blumen und Klee gesäumte Weg (Go. Tr. 4915–4922), den Gottfried selbst seinen Rezipient:innen bereiten will, ist bis aufs letzte Staubkorn gereinigt und gesäubert worden (Go. Tr. 4917), das heißt: ein Stück Kultur; als Teil der erwogenen, aber schließlich zurückgewiesenen Inspirationsbitte (siehe Go. Tr. 4928) wäre hier ohnehin keine positive, sondern eine negierte poetologische Metapher zu greifen. (II) Der Lorbeerzweig kommt nur als Kranz und Flechtwerk, also in Form eines Artefakts, vor (Go. Tr. 4637, 4655). (III) Der Baum(stumpf), der ohne Blätter Schatten spendet, ist ein Zitat, mithin praktizierte Imitatio; der Baum mit Ästen und Blüten entsteht, wie noch ausführlicher zu besprechen sein wird (siehe Kap. 4.5.1), durch die Kunst des Pfropfens (Go. Tr.4738) und wird künstlich in die gewünschte Form ‚geführt' bzw. ‚gezogen' (Go. Tr. 4746: *zeleitet*); der ‚Über-Baum', der besonders wirksam und universal Schatten spendet,[38] vertritt als Kontrapunkt zum ersten Baum den Wettstreit (Go. Tr. 4913 f.). (IV) Die Blumen können – abgesehen davon, dass sie wie der Lorbeer nicht als natürlich gewachsene Pflanzen vorkommen, sondern als Teile des geflochtenen Dichterkranzes – wieder als überkommene technische Metapher angesehen werden, die in der Rhetorik seit der Antike heimisch gewesen ist;[39] Figuren und Tropen hießen dort und heißen auch im Mittelalter metaphorisch ‚rhetorische Blumen' (*flores rhetorici*).[40] (V) Das Vortäuschen (‚Als ob') natürlichen Wachstums dient dem Verbergen derjenigen Kunst, mit der Bligger von Steinach seine Reime verbunden hat (Go. Tr. 4716 f.: *wie kan er rîme lîmen, / als ob si dâ gewahsen sîn!*), und ist insofern – als Dissimulatio artis – ein dezidiert artifizielles Prinzip von Rhetorik und Poetik.[41] (VI und

37 Vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 112–114; Scholz 2011, S. 371 (zu Go. Tr. 4639).

38 Zur Baumschulen-*ars*, Bäume richtig anzupflanzen, gehört das Wissen um die Schatten dazu, siehe Plin. nat. 17,88–91. Insofern ist selbst die Äußerung zum Schatten, den Wolfram nicht spendet, Gottfried aber übertrumpfend zu spenden gedenkt, artifiziell dimensioniert.

39 Auf jeden Fall wäre es verfehlt zu sagen, im Literaturexkurs dominiere „das Bild der Blume bzw. Blüte für das Gedeihen der Kunst und als Auszeichnung für gelungenes Dichten (23 f.; 4646–4655; 4741 f.; 4749; 4921 f.)" (Seggewiss 2012, S. 141). Die erste Stelle (Go. Tr. 23 f.) ist eine isolierte Meta-Aussage, die zweite (Go. Tr. 4646–4655) bezieht sich auf das Artefakt ‚Blumenkranz', die dritte und vierte (Go. Tr. 4741 f., 4749) bezeichnen Blüten als Resultat des gepfropften Reises, das heißt einer künstlichen Intervention in natürliche Vorgänge, die fünfte schließlich (Go. Tr. 4921 f.) steht im Kontext der erwogenen, aber zurückgewiesenen (!) Inspirationsbitte.

40 Vgl. bereits Sawicki 1932, S. 60 f.; vgl. auch Müller-Kleimann 1990, S. 87, 93; Scholz 2011, S. 373 (zu Go. Tr. 4645–4655). Zur Rhetorik der Blumen vgl. LMA 1980–1999, Bd. 4, Sp. 564. Die ‚Rede-Blumen' bilden das Gegenstück zu den Farben der *verwaere*; denn die Rhetorik kennt auch die äquivalente Metapher der *colores rhetorici*, vgl. Kühne 1994. Mittelalterlich belegt sind *colores* und *flores* z. B. bei Alan. Acl. 3,166–169 (*colores*) und 3,261 f. (*flores*); dazu Rad. in Acl. 3,137 f. (126), S. 135: *Sequitur tertia virgo Rhetorica, quae temoni Grammaticae et axi Dialecticae fabricatis dicitur flores apposuisse et colores, quia proprium eius est picturare coloribus verborum et sententiarum.*

41 Zur gleichen Schlussfolgerung kommt Seggewiss 2012, S. 157: „Seine [Bilggers, J. S.] Kunst, so darf man diese Verse deuten, imitiert in ihrem Entstehungsprozeß die Natur und läßt ihre Artifizialität, im Verb *lîmen* noch präsent, vergessen. Kunst erreicht erst dann ihre Vollendung, wenn sie

VII) Nur die Metapher des süßen Vogelgesangs der Nachtigallen, mit der Gottfried die durch Walther von der Vogelweide angeführten Minnesänger bedenkt, lässt sich nicht auf einen artifiziellen Kontext oder Quellbereich zurückführen, ebenso wenig das zweite Feld unter (I), das ich bisher übergangen habe.[42]

Die einzigen validen, nicht in irgendeiner Weise durch Traditionalität, Artifizialität oder Agonalität als kulturell, künstlich oder praktisch perspektivierten poetologischen Metaphern aus dem Bereich der Natur sind damit den Minnesängern zugeordnet,[43] also denjenigen Dichtern, über die Gottfried eigentlich gar nicht sprechen will (Go. Tr. 4752: *von den ich nû niht sprechen wil*), was er dann im Rahmen der rhetorischen Figur der Praeteritio nur deshalb doch tut, weil eine ansprüchliche Rezipientin ihn dazu drängt (Go. Tr. 4774: *„nu sprechet umb die nahtegalen!“*). Rückblickend zeigt sich außerdem, dass für die Lyriker, die Gottfried ‚Nachtigallen‘ nennt, die Vokalmusik reserviert ist (bes. Go. Tr. 4803–4806, 4815), während die – artifiziellere, weil auf ‚Werkzeuge‘ angewiesene – Instrumentalmusik dem Epiker Bligger von Steinach zugewiesen wird (Go. Tr. 4705–4709). Wie komplex oder paradox auch immer man das Verhältnis von Epischem und Lyrischem im *Tristan* einschätzen mag,[44] scheint es doch kaum bezweifelbar zu sein, dass Gottfried die poetologische Naturmetaphorik grundsätzlich artifiziell dimensioniert oder überwölbt, wenn er sie nicht den Minnesängern zuordnet. Die – wie der kritisierte Wolfram – weitgehend namenlos[45] bleibenden Minnesänger, denen allein Gottfried Naturmetaphern in affirmativer Weise zuordnet, will er eigentlich nicht diskutieren.[46] Er selbst bringt ausdrücklich einen epischen, nicht-lyrischen Text hervor.[47] ‚Natur‘ per se ist im Literaturexkurs als poetologische Metapher kaum von Bedeutung.

nicht mehr als etwas Menschengemachtes erkennbar ist, sondern als etwas natürlich-organisch Gewachsenes erscheint.“

42 Siehe Go. Tr. 4802 f.: *hî wie diu* [die ‚Nachtigall‘ von der Vogelweide] *über heide / mit hôher stimme schellet!* Hier wird in der Tat das Naturparadigma aufgerufen; die Assoziation geht zum *locus amoenus* oder zum Natureingang des Minnesangs. Vgl. Seggewiss 2012, S. 141 und 158.

43 Vgl. Müller 2006, S. 296.

44 Vgl. Bleumer 2008.

45 Insofern ist das ‚Lyrische‘ das ‚Andere‘ der ‚epischen‘ Poetologie Gottfrieds, vgl. – mit einer allerdings komplexeren Deutung dieses Antagonismus’ (als Paradoxie) – Bleumer 2008, S. 40.

46 Schließlich könnte man aus der Nennung Orpheus’ (Go. Tr. 4790) im Reinmar(?)-Abschnitt noch ein ‚Bezwingen‘ der Natur durch den Minnesang herauslesen, verzaubert doch Orpheus im Mythos „mit seinem Gesang Menschen, Tiere, Pflanzen, ja sogar die Naturgewalten“, worauf Brinker-von der Heyde 1999, S. 451 f., hinweist.

47 Indem Gottfried *sprechen* (Go. Tr. 4611; 4752 [in Negation]; 4754; 4755) allgemein und besonders häufig im Lyriker-Abschnitt auf sein eigenes Dichten bezieht – wie auch der eingespielte Zwischenredner verlangt, er möge ‚von den Nachtigallen *sprechen*‘ (Go. Tr. 4774: *„nu sprechet umb die nahtegalen!“*) –, legt er grundsätzlich offen, dass er einen nicht-lyrischen Text produziert; denn *sprechen* wird konsequent der Epik, *singen* dagegen der Lyrik zugeordnet (Go. Tr. 4727 f.), vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 285, 295 m. Anm. 827 und 299 f. – Zur Paradoxie, in die das (angeblich)

Schließlich ist zu berücksichtigen, dass Gottfried auch dem zweifach erwogenen Inspirationsparadigma und mithin der zugehörigen Metaphorik eine deutliche Absage erteilt: Invokation und Inspirationsbitte, auf die sich Gottfried zuvor noch nie verlegt habe (Go. Tr. 4861: *daz ich noch nie getete*), werden als Möglichkeit (Go. Tr. 4860) und Absicht (Go. Tr. 4863) erwogen, doch schließlich zurückgewiesen. Mit der abgewiesenen Inspiration verliert die zugehörige Metapher der Quelle (Go. Tr. 4876, siehe auch 4731) den Status eines ernstzunehmenden poetologischen Konzepts. Zur Beseitigung von Gottfrieds Problem, das auf der Ebene der Textilproduktion liegt und den Literaturexkurs veranlasst hat (siehe Kap. 4.4.3), würde selbst die erfolgte Inspiration nichts beitragen können (Go. Tr. 4908–4922), weshalb Gottfried sich den Versuch erspart (Go. Tr. 4923–4928).

Allerdings passen nicht alle artifiziellen Metaphern, wie sie in der mittelhochdeutschen Dichtung im Allgemeinen und im Literaturexkurs im Besonderen zahlreiche Verwendung finden, zum hier verfolgten Konzept des Wi(e)derdichtens. Denn bei diesem Konzept wird, wie gesagt, vorausgesetzt, dass die metaphorisch auf das Dichten oder Aspekte des Dichtens bezogenen Artes bei technischer Perfektion nicht stehenbleiben, sondern die Indienstnahme für soziale Praktiken des agonalen Vergleichens ermöglichen. Dafür muss – im Dienst der Materia – das Ausgangsmaterial transformiert werden, Teil einer innovativen Strukturierung zu Überbietungszwecken sein oder für das höfische Zeremoniell funktionalisiert werden. Denkbar ist auch, dass die originelle Inventio selbst in den Blick rückt. Als hierzu ‚passend' haben sich im Verlauf der Arbeit vier poetologische Metaphern herausgestellt: das Schmieden (Transformation von Ausgangsmaterial), der Hausbau (innovative Strukturierung zu Überbietungszwecken), Textiles (Funktionalisierung für das höfische Zeremoniell) und das Pfropfen (originelle Inventio).

Die poetologische Schmiedemetapher fokussiert primär den Aspekt der artifiziellen Transformation von Metall, das heißt des poetischen Materials, und hat zunächst weder mit Inventio noch mit Agonalität viel zu tun: Bei Horaz, der sie maßgeblich geprägt hat, bezieht sie sich auf die Überarbeitung von misslungenen Versen. Doch in der Hand der mittelalterlichen, besonders der mittelhochdeutschen höfischen Romandichter des 13. Jahrhunderts entwickelt sich die Schmiedemetapher auch zu einer Reflexionsfigur der Inventio und des poetischen Wettstreits. Die technischen Herausforderungen des Schmiedens, der aufwändige Umgang mit Feuer und widerständigen Materialien sowie der hohe Wert geschmiedeter Artefakte bilden die ‚Ähnlichkeitsleiter', auf der die Bestimmung des eigenen Verhältnisses zur Materia sowie zu anderen Dichtern zum zentralen Reflexionsmoment poetologischer Schmiedemetaphorik avanciert. Im ent-

eine lyrische Form erfordernde Thema ‚Minne' den ‚Erzähler' Gottfried führe, bis schließlich Gottfried selbst ‚singe', ja bis das „Lyrische" in der „Narration" zu sich selbst komme, vgl. Bleumer 2008, Zitat S. 60.

sprechenden Kapitel zeige ich, wie – von Horaz ausgehend – beim *Pilatus*-Dichter, bei Galfrid von Vinsauf, Wirnt von Grafenberg, Ulrich von Türheim, beim *Lohengrin*-Dichter, bei Wolfram von Eschenbach, Heinrich von dem Türlin und schließlich Konrad von Würzburg die poetologische Schmiedemetapher nicht mehr auf die versifizierte Formseite, sondern auf die Inventio der Materia sowie auf die Imitatio von und den Agon mit anderen bezogen und so zur Verhandlung von Originalitätsfragen eingesetzt wird (Kap. 4.2).

Der grundlegende Zweck der allgemeinen Hausbaumetaphorik besteht darin, einer Sache eine Ordnung zu geben. Dieser Aspekt der Ordnungsstiftung, der durch konzeptionelle Bauplanung vorbedacht sein will, kann auf die Neuordnung einer poetischen Materia übertragen werden, zumal der lateinische Begriff *materia* ursprünglich ‚Bauholz' bedeutet. Dass die poetologische Hausbaumetaphorik zentral auch mit Inventio befasst sein kann, lässt sich weiterhin von Galfrids *Poetria nova* her begründen, an deren Anfang die Inventio als mentale Präkonzeption eines Gebäudes durch den Baumeister metaphorisiert wird (siehe Kap. 2.5.2). Die Hausbaumetapher kann im Rahmen des Wi(e)derdichtens die Überbietung zum Zweck der Materia-Aneignung anzeigen. So setzt Thomasin von Zerklaere im *Welschen Gast* bei der ‚materialen' Inventio an, indem er mit Horaz dafür argumentiert, dass die Übernahme fremden Baumaterials in die eigene Dichtung den Tatbestand des Plagiats dann nicht erfüllt, wenn das Übernommene dispositionell ‚ordentlich' ins poetische Bauwerk eingefügt wird. Damit wird die artifizielle Ordnung unmittelbar für die aneignende Materia-Bearbeitung funktionalisiert. Albrecht, der Verfasser des *Jüngeren Titurel*, beabsichtigt dagegen, wenn er im sogenannten *Verfasserfragment* sein Weiterdichten des *Parzival* mit dem Bau des Markusdoms in Venedig vergleicht, weder eine Überbietung seines Imitatio-Vorbilds Wolfram von Eschenbach noch eine Aneignung der Parzival-Materia; dies ist eine Ausnahme in der mittelhochdeutschen Epik, die zugleich zeigt, dass die Assoziation der poetologischen Hausbaumetapher mit dem Agon noch in der Negation wirksam bleibt. Ulrich von Etzenbach schließlich bietet in seinem *Alexander* auf den ersten Blick eine recht direkte Umsetzung von Galfrids auf die konzeptionell-dispositionelle Inventio bezogener Hausbaumetapher, zielt dabei jedoch auf eine poetologisch ‚innige' Überbietung Wolframs. Agonal disponierende Inventio erweist sich somit als Schlüsselkonzept der poetologischen Hausbaumetaphorik (Kap. 4.3).

Das Textile und das Pfropfen können als Inventio-Metaphern aus dem Literaturexkurs hergeleitet werden. In diesem Zusammenhang kann der gesamte Literaturexkurs als metaphorische Artifizialitätsreflexion gedeutet werden, die für ein Problem der poetischen Descriptio als Inventio eintritt und selbst als höfisches Ritual inszeniert wird. Das Problem, das den Literaturexkurs motiviert, betrifft vordergründig die Inventio hinsichtlich der Textilproduktion: Wie kann Tristan vor seiner Schwertleite so mit Kleidung ausgestattet werden, dass er als Held der Geschichte gegenüber seinen Gefährten, die mit ihm das Schwert nehmen, ausgezeichnet erscheint? Es geht also um

die Plausibilisierung von Tristans herausragendem Status mittels seiner Kleidung – um Descriptio als (topische) Inventio. Die Lösung gelingt, indem die Artifizialität der Textilproduktion zur höfischen Praxis der Investitur und zum Agon der Dichter überschritten wird (siehe dazu meine ausführliche Analyse in Kap. 4.4.3). Darauf weisen auf metaphorischer Ebene bereits die ‚höfisch-ritterliche Kunst' und die ‚Hofämter' (Go. Tr. 4756, 4811, 4830, siehe auch 4873), aber auch das ‚Spazieren' (Go. Tr. 4662–4664 und 4915–4922) hin. Der Literaturexkurs selbst wird als Ritual der höfischen Gesellschaft gestaltet: als Krönung des besten Dichters. Die Forschung hat Gottfrieds diskursiv-reflexive Krönung des besten Dichters mit einem Lorbeerkranz (Go. Tr. 4634–4690) öfter mit antiken literarischen Mustern (etwa Horaz oder Ovid), die das Motiv der Dichterkrönung überliefern, in Verbindung gebracht und als Zeugnis für Gottfrieds Affinität zur Antike gedeutet.[48] Dass Gottfried zugleich das Ritual einer Krönung inszeniert, das zu dem im deutschen Reich seiner Zeit üblichen Wahlkönigtum durchaus zu passen scheint, hat man dagegen nur am Rand erwähnt.[49] Der Kranz, mit dem die Krönung vollzogen wird, ist ein Artefakt, aber der Akt der Krönung selbst verweist auf eine agonale höfische Praxis.

Wie Schulze herausgearbeitet hat, bieten die antiken Muster zur Auszeichnung des Dichters „nirgends die Vorstellung eines Wettstreits um den Lorbeer".[50] Dagegen skizziert Gottfried die Dichterkrönung als Wahl- oder „Wettkampf"-Ritual mit einem festen Skript.[51] Zunächst spricht Gottfried unter Berufung auf einen allgemeinen Konsens der Sachverständigen Hartmann von Aue die ‚Krone' in Gestalt eines Lorbeerkranzes zu (Go. Tr. 4634–4647: *swer guote rede ze guote / und ouch ze rehte kann verstân, / der muoz dem Ouwaere lân / sîn schapel und sîn lôrzwî*). Anschließend berichtet er von einem namenlosen Herausforderer, der mit ziemlicher Sicherheit als Wolfram von Eschenbach zu identifizieren ist und einen – in Gottfrieds Augen unberechtigten – Anspruch auf Hartmanns ‚Lorbeerkranz' (Go. Tr. 4642: *lôrschapelekîn*) erhebt (Go. Tr. 4638–4644). Daran fällt zunächst auf, dass der Agon um die ‚Krone' nicht offen zwischen mehreren Anwärtern ausgetragen wird, sondern dass der aktuelle ‚König' herausgefordert werden muss. Anschließend expliziert Gottfried die Regeln, die für die Neuwahl des ‚Dichterkönigs' durch die ‚Kurfürsten' gelten: ‚Wir wollen bei der Wahl dabei sein, wir, die beim Sammeln und bei der Auslese der Blüten, mit denen der Ehrenzweig durchflochten ist nach Blütenart, mithelfen; wir wollen wissen, was er verlangt' (Go. Tr. 4645–4648: *wir wellen an der kür ouch wesen: / wir, die die bluomen helfen lesen, / mit den daz selbe loberîs / undervlohten*

48 Vgl. Schulze 1967; Okken 1996, Bd. 1, S. 239–242 (zu Go. Tr. 4634–4655) und 242–246 (zu Go. Tr. 4637); Flood 2000.

49 Vgl. Jaeger 1992, S. 203; Kellner 2001, S. 175. Anm. 73.

50 Schulze 1967, S. 293.

51 Vgl. Schulze 1967, S. 294 f., Zitat S. 294. Vgl. auch Kellner 2001, S. 178, die von einem „quasi-institutionellen Rahmen" spricht.

ist in bluomen wîs, / wir wellen wizzen, wes er ger). Das ‚Königreich der Dichter' ist keine Erbmonarchie, aber es gilt auch nicht das Recht des Stärkeren; sondern es gibt – wie im deutschen Reich der Zeit – ein Wahlgremium, zu dem Gottfried und, wenn *wir* nicht auf Gottfried selbst zu beziehen ist, einige andere Sachkundige gehören, die als ‚Kurfürsten' an der Blütenlese mitwirken. Eine besondere Rolle innerhalb der ritualisierten Praxis der Wahl spielt die zum Blütenkranz geflochtene ‚Krone', die durch einen zugleich poietischen wie sozialen Akt hergestellt wird.[52] Gottfried spielt hier mit der Mehrdeutigkeit von *lesen*, das an dieser Stelle nicht nur poietisch ‚auflesen' und ‚sammeln', sondern auch praktisch ‚lesen, rezipieren' und ‚auslesen' heißen kann:[53] Das artifizielle Sammeln der Blüten für den Kranz vollzieht zugleich die Auslese der preiswürdigen Blüten.[54] Die Artifizialität der Artefaktherstellung geht im Akt der Auslese auf.

Die Wahlregeln sehen vor, dass der neue Anwärter auf den Kranz diesem selbst eigene Blüten hinzufügt; das Wahlgremium um Gottfried wird dann entscheiden, ob die Blüten so gut zum Kranz passen, dass der Kranz dem neuen Anwärter zuzusprechen ist (Go. Tr. 4650–4655: *wan swer es ger, der springe her / und stecke sîne bluomen dar. / sô nemen wir an den bluomen war, / ob sî sô wol dar an gezemen, / daz wirz dem Ouwaere nemen / und geben im daz lôrzwî*). Die Ergänzung der ‚Krone' symbolisiert die Ambition des Herausforderers, mit dem aktuellen ‚König' in einen Wettstreit zu treten. Doch was ist unter den ‚Blüten' zu verstehen, die ein Herausforderer an den Kranz zu stecken hat und deren fügliche Passung zur ‚Krone' über den Erfolg seines Ansinnens entscheidet? Hahn hat bereits 1967 betont, dass die in der Forschung geläufige Identifizierung der *bluomen* mit den *flores rhetoricae* nicht überzeugt; denn den Anspruch auf die ‚Dichterkrone' wird man schwerlich nur durch das Anbringen einzelner rhetorischer Figuren anmelden können. Zur Stützung ihres Alternativvorschlags, die *bluomen* als ‚Werke' zu deuten, hat Hahn darauf hingewiesen, dass in der antiken Dichtung – ihr chronologisch unpassendes Beispiel ist Lukrez – „Kranz und Blumenpflücken als Symbol des Werkes" genutzt würden.[55] Hübner, der Hahn folgt, buchstabiert die *bluome* dann aus als „Metapher für ‚Werke'".[56] Doch auch diese Deutung geht nicht ganz auf. Hübner setzt einerseits die *bluomen*, die bei Gottfried durchgängig im Plural stehen (Go. Tr. 4646, 4651, 4652), in den Singular, spricht andererseits von „Werken" im Plural. Jedoch wird der Anspruch auf den Kranz durch einen einzigen Dichter erhoben, indem er mehrere Blüten in den Kranz steckt:

52 Hahn 1967, S. 235 Anm. 6, weist darauf hin, dass der Kranz „das Agonale des Dichterwettstreits" kennzeichnet.

53 Vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 86 und 89 f.; Seggewiss 2012, S. 155 m. Anm. 291.

54 Später bestätigt Gottfried diese doppelte Semantik von *lesen*, wenn er vor dem Veldeke-Lob sagt: *Wen mac ich nu mêr ûz gelesen?* – ‚Wen kann ich jetzt noch auslesen?' (Go. Tr. 4723).

55 Hahn 1967, S. 235 Anm. 6. Weitere antike Belege bringt Müller-Kleimann 1990, S. 88 f. Vgl. auch Flood 2000.

56 Hübner 2000, S. 43.

swer es [das *loberîs*, den ‚Ehrenzweig'] *ger, der springe her / und stecke sîne bluomen dar* (Go. Tr. 4650 f.). Kann man sich demnach nur mit mehreren Werken bewerben? Oder bedeuten nicht vielmehr die *bluomen* doch etwas anderes als ‚Werke'? Genau diese zweite Möglichkeit halte ich für die wahrscheinlichere. Denn dazu kommt: ‚Blüten', *flores*, sind nicht nur eine schon in der Antike übliche metaphorische „Bezeichnung hervorragender Persönlichkeiten",[57] sondern auch eine seit dem 12. Jahrhundert sehr geläufige Metapher für die ‚Lesefrüchte', die aus ganzen Werken antiker *auctores* und der Kirchenväter ausgelesen und exzerpiert (das Exzerpieren heißt z. B. *flores decerpere*) sowie kompilierend-sammelnd in ‚Florilegien' zusammengetragen und -gelesen (z. B. *colligere*) werden.[58] Insbesondere die mittelalterliche Geschichtsschreibung nutzte, angeregt durch Isidor von Sevilla, der die historische Darstellung als ‚Folge' (*series*) etymologisch von ‚Kränzen aus gepflückten Blumen' (*a sertis florum comprehensorum*) abgeleitet hatte,[59] vielfach solche *flores*-Metaphorik, um ihre historiographische Methode metaphorisch auf den Punkt zu bringen, wie Melville rekonstruiert hat: „Die statischen Phänomene ‚Wiese', ‚Blumen' und ‚Kranz' wurden zum einen durch das Selektionsprinzip *excerpere*, zum anderen durch den Kombinationsvorgang *colligere* miteinander verbunden und damit zum Objekt einer Tätigkeit gemacht. Der Gleichklang dieses Verfahrens auf metaphorischer Ebene mit dem schriftstellerischen Akt des Zusammentragens von geeignetem Material aus der Überlieferung und des anschließenden Vereinigens in einer eigenen Darstellung bildete das gewünschte Tertium comparationis für eine bildhafte Umschreibung der geschichtsschreiberischen Methode."[60] Vor diesem Hintergrund könnte auch die von Gottfried skizzierte ‚Blütenlese' zu verstehen sein: Der ‚Blütenkranz' würde dann ein durch Exzerption und Kompilation (‚Trennen und Verbinden') artifiziell hergestelltes Florilegium darstellen, geflochten aus den historischen ‚Blüten' ‚ausgelesener', ‚erlesener' und ‚aufgelesener' Dichterkönige (und vielleicht auch der Thronanwärter). Der vorzüglichste gegenwärtige Dichter erhält die ‚Krone' und führt so die von ihm selbst vermehrte Tradition der früheren Könige fort. Die Blüten wären demnach als exzerpierte Teile aus den Werken der jeweiligen Dichterkönige zu deuten.

Wenn die Blüten Exzerpte aus den Werken sind, wird hier abermals die Funktionalität der Poiesis für den Agon expliziert: Der Anwärter auf die Dichterkrone muss Teile seines eigenen Artefakts dem Wahlgremium zur Überprüfung und Bewertung vorlegen. Wenn das Ziel poetischen Handelns darin liegt, die Dichterkrone zu erwerben, werden die Blüten hergestellt, um im Wettstreit um die Dichterkrone zu reüssieren und diese selbst zu erringen. Der Zweck der Blütenproduktion besteht im Agon um die Krone und, im Erfolgsfall, in der Krönung zum Dichterkönig. Wie gesagt, ist die poeti-

57 Melville 1970, S. 68.

58 Vgl. Melville 1970, bes. S. 67 f. Vgl. auch Minnis 1979; Hathaway 1989.

59 Isid. etym. 1,40,2. Vgl. Melville 1970, S. 70.

60 Melville 1970, S. 78.

sche eine Wahlmonarchie, in der die ‚Blütenleser' wie Kurfürsten agieren. Gottfried gibt auch, wenngleich ex negativo, die Wahlkriterien bekannt (Go. Tr. 4659–4690). Zuerst werden artifizielle Kriterien wie Reinheit der Worte (Go. Tr. 4660) und Glattheit der Rede (Go. Tr. 4661–4664) genannt, die allerdings mit einer Weg- und Laufmetapher verbunden und so zugleich auf den höfischen *cursus* (siehe Kap. 2.5.3) bezogen werden: Die Rede muss glatt sein, damit man auf ihr nicht stolpert. Außerdem soll die Dichtung ‚Schatten' spenden (Go. Tr. 4665–4677). Die wichtigsten Kriterien liegen dann jenseits der technischen Perfektion: Es geht um das Hervorrufen einer ‚guten Gesinnung', von ‚Herzenslust' und ‚Freude' sowie ‚Lachen' bei den Rezipierenden (Go. Tr. 4678–4683), die unterhalten, aber nicht zum mühsamen Nachvollzug des Erzählten genötigt werden wollen (Go. Tr. 4684–4690). Der Erfolg einer Dichtung bemisst sich für Gottfried – wie für Galfrid (Galfr. P.n. 71–76 und 84–86) – an den Ansprüchen der Hofgesellschaft. Die Krone bekommt, wessen Blüten der Hofgesellschaft Freude bringen. Die Blüten des namenlosen Herausforderers erfüllen die darunter gefassten Kriterien nicht (Go. Tr. 4656–4690). Gottfried vertritt die Sache der ‚Kurfürsten', pocht auf die Einhaltung der Regeln für den Agon und orientiert sich an den Maßstäben der höfischen Gesellschaft. Das Artefakt ‚Kranz' (die Blütenlese) hat eine Funktion im höfischen Ritual der ‚Krönung' (der Auslese des Besten) – und darin wird man eine programmatische Funktionalisierung der Poiesis durch die Praxis erkennen können. Insgesamt gilt: Die Investitur ersetzt die Produktion, und diese Ersetzung bildet den Fluchtpunkt meiner Rekonstruktion eines Fadens der mittelalterlichen poetologischen Textilmetaphorik (Kap. 4.4).

Während der Zusammenhang von Inventio, Textilproduktion und Investitur durch ein der poetologischen Reflexion des Literaturexkurses vorgelagertes Problem gestiftet wird, erscheint schließlich die poetologische Pfropfmetaphorik in der mittelhochdeutschen Literatur erstmals prominent auf der Objektebene des Literaturexkurses, wenn Gottfried Heinrichs von Veldeke literaturgeschichtlich innovative poetische Leistung, die Einführung der ‚Kunst der Inventio' (Go. Tr. 4742 f.: *spaehe der meisterlîchen vünde*), als Pfropfakt beschreibt. Die ‚Kunst der Inventio' hat nach Veldeke viele Nachahmer gefunden (nicht zuletzt Gottfried selbst), das heißt, das gepfropfte Reis hat sich zum Baum ausgewachsen. Aber auch Gottfrieds poetologische Pfropfmetapher verfügt über eine ‚autogene' Reproduktionskapazität; sie wird von Rudolf von Ems zitiert und weitergeführt, von Heinrich von Freiberg dagegen impliziert und zu Ende geführt (Kap. 4.5).

4.2 Schmiedemetaphorik. Materialität der Dichtung zwischen Überarbeitung und Überbietung

Ihren wirkmächtigsten Auftritt hat die Schmiedemetapher in der *Ars poetica* (siehe auch Kap. 2.2). Horaz bezieht sie auf das Überarbeiten ‚schlecht gedrechselter Verse', die nach dem Urteil des Kritikers Quintilius ‚zurück auf den Amboss' gehören (Hor. ars 441: *male*

tornatos incudi reddere versus).[61] Die Ähnlichkeit zum autologischen Überarbeitungsprozess besteht bei dieser horazischen Metapher, die sehr beliebt ist und im 12. Jahrhundert z. B. von bedeutenden Dichtern wie Walter von Châtillon und Alanus ab Insulis für die poetologische Reflexion eingesetzt wird,[62] darin, dass der handwerkliche Prozess des Schmiedens die Transformation von Material mit dem Ziel der Verbesserung bedeutet:[63] Die schlecht geformten Verse sollen durch Hämmern und Schmieden auf dem Amboss gut geformt werden.[64] Die Schmiedemetapher veranschaulicht hier neben dem Aspekt der verbessernden Transformation von Material auch die Mühe, die der poetische Überarbeitungsprozess bedeutet; denn Metall gehört zu den härtesten Materialien und ist entsprechend schwer zu formen. Außerdem wird durch die Rolle, die Werkzeuge beim Überarbeitungsprozess spielen, die Materialität des Dichtens akzentuiert. Insofern die mit Quintilius aufgerufene soziale Dimension der Literaturkritik Korrekturen auf der formalen Seite des Gedichts fordert, treten Autologie und Heterologie in ein dynamisches Wechselverhältnis, das von der artifiziellen Dimension technischer Perfektionierung dominiert zu werden scheint, weil sie den Zweck der literaturkritischen Intervention bildet.[65]

Die in der horazischen Schmiedemetapher zentralen Aspekte der mühsamen Perfektionierung und Transformation von Material mithilfe von Werkzeugen können auf andere poetische Prozesse als das Überarbeiten übertragen werden. Die Schmiedemetapher wird dadurch jeweils modifiziert und variiert, wie die breite mittelalterliche Rezeption dieser vielleicht populärsten poetologischen Handwerksmetapher zeigt.[66] In der Volkssprache reflektiert z. B. der *Pilatus*-Dichter darüber, dass die ‚deutsche Sprache' wie harter Stahl *unbetwungen* und *ze vôgene herte* (‚schwer zu gestalten') sei, aber durch Hämmern auf dem Amboss zuerst ‚geschmeidig' (*zêhe*) und dann ‚biegsam' (*gebouge*), also für die poetische ‚Weiterverarbeitung' nutzbar gemacht werden könne.[67] Wie bei

61 Dass hier eigentlich zwei Metaphern vermischt werden – Drechseln und Schmieden –, vermerken die Glosae Turic. in poet. Horat. 441, S. 272: *ET MALE TORNATOS. tractum a duobus similitudinibus: et a fabro, qui rem male fabricatum confudit in unum, et a tornatore, qui MALE TORNATUM Melius tornat.*

62 Siehe Gualt. Alex., prol., Z. 3–7; Alan. Acl., prol. 1, S. 220. Vgl. Harant 1997, S. 158 f.; R.F. Schulz 2014, S. 41; C. Janka / Stellmann 2020, S. 60–62.

63 Vgl. Auf der Lake 2020a, S. 90.

64 Siehe etwa Ps.-Acro 441, S. 376,7–9: *Scilicet hoc iubebat, ut denuo uersus corrigerentur, quemadmodum ferramentum male productum redditur incudini et bene ibi formatur.*

65 Horaz schwelt geradezu in der Technizität des Korrekturvorgangs, nennt etwa die am Textrand zu notierenden Korrekturzeichen und fordert das Beschneiden (*recidere*) überambitionierten Schmucks (Hor. ars 438–452).

66 Vgl. Schwietering 1969 [1921], S. 186–188; Boesch 1936, S. 24 Anm. 69; Kibelka 1963, S. 222–224; R.F. Schulz 2014, S. 41 und 43 f.; Dimpel 2015; Auf der Lake 2020a.

67 Pilat. 1–9: *Man sagit von dûtscher zungen, / siu sí unbetwungen, / ze vôgene herte. / swer si dicke berte, / si wurde wol zêhe, / als dem stâle ir geschêhe. / der in mit sîme gezowe / ûf dem anehowe / berte, er wurde gebouge.* Vgl. Haug 1992, S. 70–72; R.F. Schulz 2014, S. 43 f.

Horaz dominiert hier das Interesse an einer verbessernden Formgebung; es bezieht sich primär auf die ‚harte', gegenüber der Regulierung durch den Dichter widerständige Materialität der Sprache (siehe *unbetwungen* und *ze vôgene herte*). Ein solcher primärer Fokus auf die Autologie der Sprache als Objekt, dessen Transformation in der metaphorischen Schmiede zu leisten ist, entspricht den Grundparametern der Artifizialität.

Mit Galfrids Schmiedemetapher für die abbreviierende Inventio ist ein weiteres, für meine Überlegungen wegweisendes Beispiel bereits erwähnt worden (siehe Kap. 2.5.3); hier wird ein spezifischer Kürzungsmodus als ‚Schmieden' der durch das ‚Feuer des Herzens' geläuterten ‚eisernen' Materia auf dem ‚Amboss des Bemühens' durch den ‚Hammer der Begabung' und mithilfe der ‚Blasebälge des Verstandes' beschrieben.[68] Wenn die Schmiedemetapher die Inventio veranschaulicht, rückt das Wi(e)derdichten, die originelle Materia-Bearbeitung, in den Blick, wie an den folgenden Beispielen gezeigt werden soll. Die drei kursorisch besprochenen poetologischen Schmiedemetaphern in Wirnts von Grafenberg *Wigalois*, in Ulrichs von Türheim *Rennewart* und im *Lohengrin* reflektieren zunächst, im Rahmen des Paradigmas der Artifizialität verbleibend, die Aspekte der Exemplarizität eines idealen Musters, der Regulation des natürlichen Kunstsinns und der Begabung als Voraussetzung der Kunst. Darüber hinaus zeigen die genannten drei Schmiedemetaphern aber auch Ansätze einer Funktionalisierung der Artifizialität im Zeichen von Inventio und Agon (Kap. 4.2.1). Die anschließend analysierte Goldschmiedemetapher aus dem Prolog von Wolframs *Parzival* verbindet die Funktion des Frauenlobs mit der Überbietung Hartmanns; Ausgangspunkt der poetologischen Reflexion ist hier die doppelte Differenz zwischen Innen und Außen sowie echt und gefälscht (Kap. 4.2.2). Daran knüpft Heinrich von dem Türlin mit seiner komplexen, eine subtile Wolfram-Imitatio vollziehenden Schmiedemetapher an, die sowohl die Machart als auch die Zwecke seiner *Crône* reflektiert (Kap. 4.2.3). Zuletzt zeigt die *Goldene Schmiede* Konrads von Würzburg mit dem Sonderfall des Marienlobs den Paradigmen der Artifizialität und des Agons die Grenzen auf (Kap. 4.2.4).

4.2.1 Materia-Transformation in der Schmiede (*Wigalois*, *Rennewart* und *Lohengrin*)

Im *Wigalois* beschreibt Wirnt von Grafenberg eine Spange (*vürspan*), die Larie, die Frau des Protagonisten, dafür verwendet, um ihren nicht mit Bändern verschlossenen Mantel (siehe Wi. Wg. 10548 und 10551) zu schließen. Die Spange besteht aus einem einzigen Edelstein, der – wie die Trinität – in drei Farben erscheint (*ein edel stein, / der*

68 Galfr. P.n. 722–729: *Hoc facto quasi fungere lege fabrili: / Ferrum materiae, decoctum pectoris igne, / Transfer ad incudem studii. Permolliat illud / Malleus ingenii, cujus luctatio crebra / Formet ab informi massa peridonea verba. / Verba, coadjunctis aliis quae verba sequuntur, / Post conflent folles rationis, nomina verbis / Verbaque nominibus, quae totum thema loquantur.*

doch drîer varwe schein): als Smaragd grün, als Saphir blau und als Rubin rot. Der dreifarbige Edelstein, der zwei Löwen und einen Adler darstellt,[69] verfügt als minimalistische Goldschmiedearbeit über einen goldenen Stecker (*dâne was niht mê gesmîdes an / niwan ein dorn guldîn*), der als Schließe für den Mantel fungiert. Kein anderer Künstler als der Dichter selbst hat die Spange aus Worten nach einem idealen Muster gefertigt – nicht nur die Descriptio, sondern auch ihr Gegenstand ist ein Wortkunstwerk (*alsus hât gemeistert dar / nâch dem wunsche ditze werc / mit worten Wirnt von Grâvenberc*).[70] Einerseits legt Wirnt so die poetische Goldschmiedearbeit als poetologische Metapher reflexiv offen,[71] andererseits entschärft er die Metapher aber auch, indem er die Materialität des Geschmeides als evozierte entlarvt: Seine Descriptio von Laries Äußerem besteht weder aus Gold noch aus Edelsteinen, sondern nur aus *worten*. Wirnt kommt es vorrangig auf die Entsprechung des meisterhaften Werks mit dem Ideal (*wunsch*) an, das dem Werk zum Vorbild gedient hat; an dieser Stelle signiert er seine Descriptio.[72] Die komplementäre Entwertung der künstlerischen Ausführung wie des Materiellen hat nicht zuletzt eine religiöse Komponente, weil im direkten Anschluss über von Goldfäden durchwirkte Seide gesagt wird, sie sei *in der heidenschaft* hergestellt worden, wo der mächtigste Kunstsinn, *der sinne hœchstiu kraft* (Wi. Wg. 10579 f.), beheimatet sei. Der christliche Goldschmied orientiert sich poetologisch nicht an der sinnlichen Materialität und artifiziellen Ingeniosität der Kunst, sondern an ihrer paradigmatischen Fundierung in der intelligiblen Idee. Für das Lob Laries, die als einzige Figur im *Wigalois* das Epitheton *des wunsches âmîe* (‚Freundin des Ideals‘) erhält,[73] scheint auch nur eine solche Goldschmiedearbeit angemessen, die aus einer minimalistischen Fassung mit mehrfarbigem Stein besteht, ihre eigene Materialität negiert und *nâch dem wunsche* gemeistert worden ist. Artifizialität wird hier entmaterialisiert und im Gegenzug idealisiert, aber nicht grundsätzlich verabschiedet. Diese Reflexion unterstreicht die erhebliche Potenz des wortkünstlerischen Verfahrens der Descriptio als topischer Inventio, unter deren Einsatz die Materialität des poetischen Werks nahezu beliebig transformierbar erscheint. Aufgehoben wird die Materialität der Dichtung in der idealen Bedeutung (oder bedeutungsvollen Idealität) der Figur, die qua Descriptio vermittelt wird.

69 Zum realhistorischen Anspielungshorizont der *vürspan*-Ikonographie vgl. S. Seelbach / U. Seelbach 2014b, S. 283 f.

70 Wi. Wg. 10563–10576: *diu vrouwe truoc ein vürspan; / dâne was niht mê gesmîdes an / niwan ein dorn guldîn; / dâ mit hafte si ir buosem în. / daz vürspan was ein edel stein, / der doch drîer varwe schein. / daz ein teil ein smâragde was / grüener danne dehein gras; / ein saphîr was des andern schîn; / daz dritte ein edele rubîn: / zwêne lewen und ein ar. / alsus hât gemeistert dar / nâch dem wunsche ditze werc / mit worten Wirnt von Grâvenberc.*

71 Vgl. Schwietering 1969 [1921], S. 186 f.

72 Vgl. Schwietering 1969 [1921], S. 186.

73 Siehe Wi. Wg. 7906, 8735, 9192, 9274, 10403, 10629, 11232, 11415 und 11450. Vgl. S. Seelbach / U. Seelbach 2014a, S. 334 (zu Wi. Wg. 7906).

Ulrich von Türheim verwendet in seinem *Rennewart* eine poetologische Schmiedemetapher, die vom Vorgang des Schleifens ausgeht: Bevor er weiterdichtet, hätte sein *sin* (‚Sinn, Verstand') es nötig, geschliffen zu werden (Ul. Rennew. 29062–29064: *Nu bedůrfte wol min sin / daz ich in wol gesliffe, / e ich zu dem tihte griffe*). Hier dominiert der Aspekt der artifiziellen Regulierung des poetischen Kunstsinns, der laut Ulrichs eigener Aussage einer ‚Schärfung' bedarf. Angeregt hat diese Metapher wohl Horaz, der anlässlich seiner Kritik am *ars*-Verächter und *ingenium*-Absolutisten Demokrit seine eigene ‚Rolle' als die eines ‚Schleifsteins' bestimmt (*fungar vice cotis*), der nur noch dazu dienen soll, das ‚Eisen' – Metapher der poetischen Begabung anderer Dichter – zu ‚schärfen' (*acutum reddere ferrum*), das heißt, dem *ingenium* die Regeln der Kunst zu oktroyieren, ohne selbst zu ‚schneiden' (*exsors ipsa secandi*) – ohne selbst poetisch tätig zu sein (*nil scribens ipse*). Neben ‚Amt und Pflicht' (*munus et officium*) des Dichters sowie den Regeln der Kunst, etwa der Inventio (*unde parentur opes*) und der Ausbildung des Dichters (*quid alat formetque poetam*), will der ‚Schleifstein' Horaz auch vermitteln, ‚was sich geziemt und was nicht' (*quid deceat, quid non*) und worin die *virtus*, worin der *error* der Dichtkunst besteht.[74] Über das ‚Schleifen' hinaus nimmt Ulrich weitere Momente dieser horazischen Ausbildungsprogrammatik auf. Genötigt zum Schleifen des Sinns sieht er sich aus Gründen der Inventio, weil er (gegen Hor. ars 38–40) eine zu schwere Materia gewählt hat: Weil die poetisch noch zu bearbeitenden Stoffe ‚sehr schwer' sind (*mære harte starg*), ‚verbirgt' sich das Ende des Buches vor Ulrich regelrecht. Obwohl ihm das Dichten dieses Buchs – gleichsam als *munus et officium* – obliege (*mir zu tihten ist gedigen*), erwägt er, es liegen zu lassen.[75] Doch diese Option wird sogleich mit der Begründung zurückgewiesen, dass es sich nicht gezieme (siehe *quid deceat, quid non*), das Buch unbeendet liegen zu lassen – Ulrich würde daraus (sc. *quid non deceat*) ‚Schande' erwachsen (Ul. Rennew. 29069 f.: *ich vůrht, ich wær geshant, / und wůrde iu daz ende nit bekannt*). Stattdessen orientiert Ulrich seinen *sin* an der *virtus* der Dichtkunst.[76] Um sich das Schleifen des eigenen *sinnes* zu erleichtern, nimmt Ulrich sich vor, den Schmied nachzuahmen, der das Eisen – das horazische *ferrum*? – zunächst in der Glut erwärmt, um es anschließend seinem Willen gemäß zu formen (Ul. Rennew. 29073–29075: *ich wil tůn als der smit tůt / der wermt das ysen in der glůt / und wůrkt ez danne als er wil*). Ebenso will Ulrich den ‚Sinn seines Herzens' (*mins hertzen sin*) hin- und herwenden, bis seine ‚poetische Er-

74 Hor. ars 304 f. (Übers. Holzberg 2018, S. 633): *ergo fungar vice cotis, acutum / reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi; / munus et officium, nil scribens ipse, docebo, / unde parentur opes, quid alat formetque poetam, / quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error* („Also will ich als Schleifstein fungieren, der das Eisen scharf zu machen vermag, ohne selbst am Schneiden beteiligt zu sein; ich werde die Aufgabe und die Pflicht, selber aber nichts dichtend, lehren: woher man den Stoff bekommt, was den Dichter fördert und bildet, was passt und was nicht, wohin Leistung führt, wohin Irrtum").

75 Ul. Rennew. 29065–29068: *ez werdent mære harte starg, / daz sich dizz bůches ende ie barg / und mir zu tihten ist gedigen. / ich wæn, ich solt ez lazen ligen.*

76 Ul. Rennew. 29071 f.: *minen sin wil ich dar messen / und wil des nit vergessen* / […].

zählung' (*min spruch*) die richtige Form und Lage hat (Ul. Rennew. 29077–29080: *ich lege mins hertzen sin / ietzunt her und danne hin, / und tribe daz biz an die zit / daz min spruch gar rehte lit*).[77] Wohl weil es primär um das geistige Vermögen des *sinnes* geht, der geschärft und dafür nach Art des Schmiedes erwärmt werden soll, und erst sekundär um die poetische Wortgestalt (den *spruch*), fehlen die Werkzeuge des Schmiedes in diesem Vergleich völlig. Ulrich erwähnt weder Hammer noch Amboss; er benötigt nicht einmal eine Zange, um seinen *sin* aus der *glůt* zu holen. So ungewöhnlich die Bearbeitung des *sinnes* und nicht des *wortes* in der Schmiede ist,[78] so raffiniert erscheint die Umkehrung der üblichen Zuordnung der Naturgewalt des Feuers und der handwerklichen Arbeitsschritte des Schmiedens: Das Feuer verweist nicht etwa wie beim *Lohengrin*-Dichter auf den *sin*, ein natürliches *ingenium*-Vermögen (siehe unten), sondern auf einen Katalysator der Kunst, der die Schärfung des Eisens – die Regulierung des *ingenium* nach Horaz – erleichtern soll. Das Feuer, das Ulrich nutzt, ist das bereits artifiziell eingehegte Feuer der Schmiede – es verbrennt das Eisen nicht, sondern *wermt* es nur. Ulrichs *sin* wird wie bei Horaz mit dem Material (Eisen) assoziiert, das durch das Schmieden in ein ‚geschärftes' Werkzeug transformiert werden soll. Ist die Transformation geglückt, wird die neue regulative Schärfe von Ulrichs Kunst-*sin* hinreichen, um die ‚unbekannten, guten Geschichten oder Stoffe' (Ul. Rennew. 29081: *vremdiu mære gůt*) im Rahmen der Inventio so zu zerschneiden, dass sie erzählbar werden.

Der *Lohengrin*-Dichter bezieht die Schmiedemetapher wiederum auf den poetischen, hier spezifisch elokutionären Umgang mit Worten, wenn er skizziert, wie er selbst die Wörter ‚verhauen' (*verschrôten*) und ‚fehlgebohrt' (*verbort*) habe – deutlich zeigt sich hier eine Imitatio der horazischen Drechslermetapher *male tornatos* –, während Wolfram auf nachahmungswürdige Weise die Wörter, die er in der ‚Esse der Künste' (*der künste ess*) nach seinem Belieben gestaltet, ‚mit dem Schmelzwerk seines mächtigen Verstandes' (*mit rîcher witz gesmelze*) geschmückt habe.[79] Verantwortlich dafür, dass Wolfram dem

77 Wenn Ulrich die *Ars poetica* aus einer kommentierten Handschrift kannte, dann lag ihm vielleicht ein von den *Scholia Vindobonensia* abhängiger Kommentar vor (zum Einfluss der *Scholia Vindobonensia* gerade auf Kommentare aus Deutschland vgl. Fredborg 2014, S. 403). In den *Scholia Vindobonensia* wird das Perfektionieren der ‚schlecht gedrechselten Verse' durch ein ‚häufiges Hin- und Herwenden' (*multoties vertere*) auf dem Amboss erreicht. Siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 441, S. 50,12 f.: *et ita multoties vertere in animo ut faber ferrum in incude, si male tornatum est.*

78 In der *Minneburg* etwa wird mehrmals das Schmieden der (poetischen) Worte genannt. Siehe Minneburg 1934–1937: *So muß ich hie woll halbe / Dir rede durch kurtz abe lyden, / Wann ich wil furbaz smyden / Dez dritten sinnes metalle.* Minneburg 4640 f.: *Die selbe rede ist niht gesmidet / Von wilder wort gesmyde.* Minneburg 5344–5357: *Hie horet* [angesprochen ist Venus] *ware mynne / Von dem getruwen diner min! / Heizzez ůch noch sagen ein rede fin: / Die vert erst uz der smitten.*

79 Loh. 7631–7640: *Hât er* [der *Lohengrin*-Dichter, J.S.] *gehabt niht künste hort, / daz er hab diu wort verschrôten und verbort, / daz sie durch grop iht meisters kunst verhelzen / Und niht ze rîche noch ze swach / sîn in daz gedoene, alss der von Eschenbach / sie schôn floriert mit rîcher witz gesmelze, / Wann er in der*

Lohengrin-Dichter im poetischen Agon überlegen ist,[80] sei mithin nicht die handwerkliche Seite des Schmiedens (Loh. 7644: *Unschuldic ist der zungen hamer*), sondern das innere Glühen. Während Wolfram über eine ‚Esse der Künste' verfüge, sei unsicher, ob die ‚mächtige Kunst' (*rîche kunst*) in des *Lohengrin*-Dichters ‚Künste-Kammer des Herzens' (*des herzen künste kamer*) Wohnung genommen hat.[81] Damit die metallenen Worte erfolgreich in Form gehämmert werden können, müssen sie in der Glut des Herzens, wo die Künste zuhause sind, zum Schmelzen gebracht werden. Das Schmieden ist zwar ein Handwerk, aber es erfordert darüber hinaus die Naturkraft des Feuers, das heißt in poetologischer Wendung: Der Dichter braucht nicht nur das ‚Werkzeug' seiner Zunge, sondern auch die ‚Begabung' (etwa: das *ingenium*) seines Herzens. Statt der mühsamen Artifizialität der Schmiedearbeit prononciert der *Lohengrin*-Dichter die natürlich-‚feurige' Begabung.

Drei wichtige Aspekte der Schmiedemetapher können nach den bisherigen Beispielen festgehalten werden: die Exemplarizität eines idealen Musters (des *wunsches*)

künste ess sie worht nâch sîner lüste: / ez ist sô meisterlîch erhaben / sîn getiht, swer eben stempft în daz ergraben, / daz ich den prüev, er hab kunst under brüste.

80 Diese Überlegenheit wird in der auch sonst für den *Lohengrin* kennzeichnenden poetologischen Schifffahrtsmetaphorik ausgedrückt. Wolfram sei dem *Lohengrin*-Dichter überlegen wie die biblische ‚Arche' dem griechischen ‚schnellen Kriegsschiff' (Loh. 7541 f.: *Ist ein tragmunt bî sîner arc / daz getiht ûf künste sê*). Vgl. Matthews 2016b, S. 59. Zum *tragmunt* (‚Dromone') siehe Isid. etym. 19,1,14: *Longae naves sunt quas dromones vocamus, dictae eo quod longiores sint ceteris: cuius contrarius musculus, curtum navigium. Dromo autem a decurrendo dictus; cursum enim Graeci δρόμον vocant.* In Wolframs *Willehalm* finden sich laut MHDBDB 1992– (einfache Suche nach *tragemunt* im Korpus „alle Texte", ausgeführt am 13. April 2022) die meisten Belege für mhd. *tragemunt* (bzw. *tragamunt*); in der Regel werden damit die Kriegsschiffe von Terramers Heiden-Heer bezeichnet (Wo. Wh. 9,2; 197,29; 431,28; 438,6), später auch das Schiff, auf das der verwundete Terramer gebracht wird (Wo. Wh. 440,29; 443,14). Indem sich der *Lohengrin*-Dichter mit diesem Wolfram-Wort selbst bezeichnet, macht er einerseits auf seine Wolfram-Imitatio aufmerksam, stellt aber andererseits den Unterschied zum Vorbild im Paradigma religiöser Differenz heraus, weil Wolfram mit der biblischen Arche, er selbst aber mit der Flotte des Heidenherrschers assoziiert wird. Das Paradigma religiöser Differenz entnimmt der *Lohengrin*-Dichter wiederum Wolframs *Willehalm*. In Munleun vergleicht Willehalm gegenüber dem König die Situation Gyburgs mit derjenigen Noahs in der Arche: *ob Noe in der arke / grozen kumber ie gewan, / den selben mac Gyburc wol han / von ritterschefte übervluot. / Terramer gewalt mir tuot* (Wo. Wh. 178,14–18). So figuriert der Archenbauer Noah als Typus Christi, des Erbauers der Ecclesia, das christliche Überleben in der Flut der heidnischen Krieger Terramers. Die Differenz wird indes dadurch unterlaufen, dass später explizit betont wird, dass auch die Heiden des Heils teilhaftig werden können. Wie andere Gestalten des Alten Testaments war auch Noah zwar, wie die konvertierte ‚Heidin' Gyburg in ihrer Schonungsrede sagt, ein Heide, wurde aber dennoch von Gott gerettet (Wo. Wh. 307,3 f.: *Noe ouch ein heiden was, / der in der arken genas*). Für den *Lohengrin*-Dichter besteht also noch Hoffnung, nicht unterzugehen.

81 Loh. 7641–7647: *Ist ein tragmunt bî sîner arc / daz getiht ûf künste sê, daz maht der sarc, / der in des tihters herzen ist verklûset. / Unschuldic ist der zungen hamer. / ez muoz komen von des herzen künste kamer: / ob dar inn niht hât rîche kunst gehûset, / Sô nemt willen vür die werc an.*

bei Wirnt von Grafenberg, die Regulation des Kunstsinns bei Ulrich von Türheim und die Notwendigkeit der Begabung für die Kunst. Diese drei Aspekte verbleiben im Rahmen der Artifizialität (wozu ich auch die natürliche Begabung als ihre Voraussetzung zähle). Darüber hinaus sind aber auch drei Aspekte angeklungen, die der Artifizialität eine spezifische Funktion zuweisen. Wirnt versieht die ‚idealistisch' entlarvte Schmiedemetapher mit der Funktion, die Protagonistin zu loben, und verwendet sie so im Rahmen der topischen Inventio. Ulrich funktionalisiert das Schmieden und Regulieren des eigenen ‚Sinns' für die Bearbeitung der zu schweren Materia, also ebenfalls für Zwecke der Inventio. Im Bezug der Schmiedemetapher auf die Inventio als Verfahren der Materia-Transformation erweist sich ihre spezifische Reflexivität für die Poetik des Wiederdichtens. Der *Lohengrin*-Dichter beginnt schließlich einen Agon mit Wolfram, um diesen Agon im nächsten Zug sogleich als zwecklos zu inszenieren, indem er den Erfolg im Agon von der nicht beeinflussbaren Anwesenheit oder Abwesenheit künstlerischer Begabung abhängig macht. Wolfram hat immer schon gewonnen.

4.2.2 Materia-Lob und Fassungswertlosigkeit. Wolframs Goldschmiedemetapher im *Parzival*-Prolog

Wolfram hat auch selbst eine poetologische Schmiedemetapher entworfen, die vielleicht die drei zuletzt genannten Aspekte fundiert. In der sogenannten ‚Frauenpassage' (Wo. Pz. 2,23–3,24) des *Parzival*-Prologs reflektiert er, inwiefern das Verhältnis von äußerer Schönheit und innerer Tugend beim poetischen Lob von Frauen zu berücksichtigen ist. In dieser auch poetologischen[82] Reflexion vergleicht Wolfram den Gegenstand des Lobes mit einer Goldschmiedearbeit, in der zwei Materialien wertmäßig hierarchisiert werden: ‚Die Schönheit vieler Frauen wird durch Lob verbreitet. Wenn dabei das Herz unecht [*conterfeit*] ist, lobe ich diese Frau so, wie ich blauen Glasfluss in einer Goldfassung loben müsste.'[83] Das Verhältnis zwischen innerer Falschheit und äußerer Schönheit ähnelt, so führt Wolfram mit einer klassischen Analogie aus, dem Verhältnis von blauem Glasfluss (*safer*),[84] der vorgibt, ein Saphir (*saphîr*), ein blauer Edelstein zu sein und also falsch, unecht ist, und der Einfassung aus echtem, glänzendem Gold.[85]

82 Die poetologische Dimension dieser Stelle hat Schnyder 1998 in einer genauen Lektüre vor dem Hintergrund des restlichen Prologs erstmals herausgearbeitet. Die scheinbar einfache ‚Frauenpassage' deutet sie überzeugend als „wichtigen Schlüssel für Wolframs Dichten" (S. 17). Vgl. auch Dimpel 2015.

83 Wo. Pz. 3,11–14: *manec wîbes schœne an lobe ist breit: / ist dâ daz herze conterfeit, / die lob ich als ich solde / daz safer ime golde.*

84 Zum *safer* vgl. Martin 1903, S. 12 (zu Wo. Pz. 3,14); Nellmann 2006, S. 451 (zu Wo. Pz. 3,14).

85 Diese Unterscheidung zwischen Innen und Außen ist vielleicht durch die Topik, namentlich durch die *duplex descriptio* des Matthäus von Vendôme angeregt, siehe Matth. ars 1,74: *Et notandum quod cuiuslibet persone duplex potest esse descriptio: una superficialis, alia intrinseca; superficialis, quando men-*

Umgekehrt entspreche das Verhältnis zwischen dem Gemüt einer gerechten Frau und, so wäre zu inferieren,[86] ihrem im Vergleich mit der schönen, aber falschen Frau weniger ansprechenden Äußeren demjenigen Verhältnis, das entsteht, wenn man ‚einen edlen Rubin und seine gesamte Geschichte in schwaches Messing einfasst' (*in den kranken messinc / verwurket edeln rubîn / und al die âventiure sîn*).[87] Recht verstandenes Frauenlob gilt der Innerlichkeit.[88] Ein möglicher Bezugspunkt für Wolframs Rubin könnte Hartmanns Enite sein,[89] die über den Sattel des Pferdes, das sie von Guivreiz' Schwestern geschenkt bekommt und dessen Descriptio Hartmanns Inventio des Erec und Enite-Stoffs reflektiert,[90] mit einem Rubin assoziiert wird: In den Brustriemen (*vürbüege*) des Pferdes sind – nach biblischem Muster – zwölf Edelsteine eingearbeitet,[91] von denen der

brorum elegantia describitur vel homo exterior; intrinseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, pacientia, honestas, iniuria, superbia, luxuria et cetera epytheta interioris hominis, scilicet anime, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur.

86 Vgl. Engelen 1978, S. 57 Anm. 8.

87 Wo. Pz. 3,15–19: *ich enhân daz niht für lîhtiu dinc, / swer in den kranken messinc / verwurket edeln rubîn / und al die âventiure sîn / (dem glîche ich rehten wîbes muot.).* Die Forschung hat hier (Wo. Pz. 3,11–19) eine Anspielung auf Gottfrieds *Tristan* gesehen, der den Betrug an Marke in der Hochzeitsnacht durch die Vertauschung Isoldes mit Brangäne metaphorisch als Falschmünzerei beschreibt, bei der Gold (Isolde) durch Messing (Brangäne) ersetzt wird (Go. Tr. 12605–12614). Wolframs Formulierung *ich solde* (Wo. Pz. 3,13 f.: *die lob ich als ich solde / daz safer ime golde*) soll dabei an ‚Isolde' anklingen. Vgl. Brall 1983, S. 26–32, bes. S. 27 m. Anm. 71. Die neuere Forschung ist, vor allem weil Gold und Messing bei Wolfram jeweils Einfassungen sind, während bei Gottfried Gold und Messing im Zentrum stehen, zu Recht eher skeptisch. Marke wird faktisch durch das Messing getäuscht, mit Brangäne erhält er keinen Rubin, sondern nur ‚falsches Gold'. Vgl. Nellmann 2006, S. 450 f. (zu Wo. Pz. 3,11–24); Schnyder 1998, S. 4; Dimpel 2015, S. 318. Ich denke, die Formulierung klingt viel eher an Hartmanns Lob von Enite an, über die er nach ihrer Neu-Investitur durch die Königin sagt: *vil gerne ich si wolde / loben als ich solde* (Ha. Er. 1590 f.). Hartmann verzichtet dann auf eine lobende Descriptio Enites, weil seine Vorgänger weit bessere Schönheitsbeschreibungen vorgelegt hätten (Ha. Er. 1592–1603). Wolfram dürfte sich auf das Verhältnis von Enites schönem Körper (Innen) und ihrer bisher ärmlichen, nun königlich-reichen Kleidung (Außen) beziehen und dieses Verhältnis auf die ‚eigentlich' entscheidende Opposition zwischen innerer Tugend und äußerer Schönheit übertragen. Die Imitatio scheint Hartmann als oberflächlich auszuweisen.

88 Vgl. Schnyder 1998, S. 15 f.

89 Wolfram beruft sich im *Parzival* mehrfach auf Enite, einmal im Kontext des Agons mit Hartmann (Wo. Pz. 143,29–144,4), zwei Mal im Zusammenhang mit der Überbietung von Hartmanns Figuren durch eine eigene Figur (Wo. Pz. 187,14 und 401,12). Enite wird indes nicht grundsätzlich „mit deutlicher Kritik zitiert" (Bumke 2004, S. 207), sondern in agonaler Absicht – Wolfram will Hartmann überbieten. Diese Absicht würde auch die Karfunkel-Rubin-Anspielung motiviert haben.

90 Vgl. etwa Bürkle 2007; Hamm 2011.

91 Ha. Er. 7730–7754. Das biblische Muster bilden wohl die zwölf Edelsteine auf der Brusttasche des Hohenpriesters (Ex 15–30, hier 17–21), die den zwölf Stämmen Israels zugeordnet werden. Denn nur an dieser Stelle – nicht aber im zweiten biblischen Katalog von zwölf Edelsteinen aus der *Offenbarung* (Apc 21,19 f.) – wird der Karfunkel genannt (Ex 28,18: *carbunculus*). Vgl. Engelen 1978, S. 39 und 166 f.

herausragende ein Karfunkel ist, der sich am Zaumzeug und somit in hervorgehobener Position befindet und wegen seiner Strahlkraft beim Reiten „scheinwerferartig“[92] den Weg erhellt.[93] Der Karfunkel (lat. *carbunculus*) wird gemeinhin – in der deutschen Literatur seit dem 12. Jahrhundert – wegen seines rötlichen Glanzes mit einem Rubin identifiziert; das auf die lateinische Röte-Semantik (*ruber* ‚rot‘, *rubere* ‚rot sein‘) zurückgehende altfranzösische Wort *rubie* (‚Rubin‘) gilt umgekehrt in der lateinischen Edelsteinkunde als volkssprachiger Name des *carbunculus*.[94] Gesteht man Wolfram zu, dass seine dialektische, über den sichtbaren Glanz gerade hinausweisende Metaphorik raffinierter ist als Hartmanns symbolträchtige Platzierung Enites auf dem mit einem Karfunkel-Rubin-Scheinwerfer ausgestatteten Idealpferd, könnte seine Anspielung auf Hartmann eine subtile Überbietungsgeste bedeuten. Jedenfalls kann die Rubin-Metapher wie Hartmanns Pferde-Descriptio poetologisch gelesen werden. Das Verhältnis von Rubin und Messingeinfassung gilt bei Wolfram in poetologischer Hinsicht für die *âventiure* – Wolframs *âventiure*: Die ‚Geschichte‘, so muss *âventiure* hier verstanden werden, wenn sie mit dem als Material der Messingeinfassung beschriebenen Rubin zusammengehen soll,[95] ist wichtiger als ihre ‚Einfassung‘, und das kann nur heißen: wichtiger als die narrative Form, die Wolfram ihr gibt;[96] denn diese kann, ohne dass das Ansehen der *âventiure* Schaden nimmt, gern aus (billigem) Messing sein, das vielleicht so aussehen mag wie (das in der Analogie komplementäre, den Glasfluss einfassende) Gold, aber eben kein Gold ist, sondern nur *conterfeit*.[97] Hier kommt – mutmaßlich im Rahmen einer Überbietungsgeste gegenüber dem Vorgänger Hartmann – als entscheidende heterologische

92 Hamm 2011, S. 192.

93 Ha. Er. 7739–7749: *der zwelfte der was eine / vor in den zoum geleit / in ein schîben, diu was breit, / diu nider vür den zoph gie / und vor dem houbete hie. / der liehte carbunculus, / dâ behielt er sîn ambet sus, / wan im daz lieht ist geslaht, / ob im ze vinsterre naht / ze rîtenne geschæhe, / daz man dâ von gesæhe.*

94 Vgl. Rose 1875, S. 431 Anm. 13; Engelen 1978, S. 58 f. und 324–331.

95 Schnyder 1998 setzt „Erzählung“ als Grundbedeutung von *âventiure* (S. 6), die auch für die vorliegende Stelle gelte (S. 17). Sie betont aber auch, dass die *âventiure* zugleich die erzählten Begebenheiten (S. 6 f.) erfasst, und versteht mithin *âventiure* auch „als Geschehen und Geschichte“ (S. 7). Für den vorliegenden Zusammenhang ist diese zweite Bedeutung die entscheidende.

96 Vgl. auch Schnyder 1998, S. 17.

97 Vgl. Dimpel 2015, S. 317 f. Dimpel betont vorrangig die schöne Außenseite des Messings, das er explizit (vgl. S. 317 Anm. 102) nicht nur abgewertet, sondern zugleich aufgrund seines Gewichts (siehe Wo. Pz. 3,15) an das Gold angenähert sieht (S. 318): „In der Metaphorik erweist sich – von außen betrachtet – die Sprache, in die der edle Kern eingekleidet ist, ebenfalls als glänzend: Innen hui, doch außen keineswegs pfui.“ Das Entscheidende dabei ist aber, worauf Dimpel wenig später selbst aufmerksam macht (S. 318), dass das Messing dem ‚unechten, nachgemachten‘ Glasfluss entspricht. Wolframs poetische Sprache ist sicherlich „von außen betrachtet […] keineswegs pfui“. Aber sie *ist* nicht das Gold, dem sie wie Messing zum Verwechseln ähnelt; sie fällt vielmehr als implizites *conterfeit* gegenüber dem Rubin ab wie der Glasfluss gegenüber dem Gold, und darauf, auf die ontologische Hierarchisierung von Materia und Gestaltung, kommt es Wolfram gerade an.

Bedingung und Originalitätshürde des Wi(e)derdichters die Materia zur Geltung, der gegenüber sich das *verwirken* des Dichters in seiner Relevanz entschieden unterordnet. Das Ziel des Goldschmiedewerks liegt ohnehin jenseits der Artifizialität im Lob der Frau – im Frauendienst.[98]

4.2.3 Echte Edelsteine und glänzende Imitatio. Materiale Inventio in Heinrichs von dem Türlin *Diu Crône*

Die drei heterologischen Funktionen der zunächst autologisch dimensionierten poetologischen Schmiedemetapher – (Frauen-)Lob, Materia und Wettstreit – spielen auch für Heinrich von dem Türlin eine entscheidende Rolle, wenn er seine *Crône* (He. Cr. 29967) genannte[99] Dichtung als besonders facettenreiche Schmiedearbeit reflektiert.[100] Die poetologische Schmiedemetapher beginnt im Prolog zunächst implizit.[101] Im erstem Prologabschnitt wird die Gegenüberstellung von ‚Rede ohne Gedanken' und ‚Gedanken ohne Rede' als argumentativer Ausgangspunkt etabliert.[102] Heinrich geht aus von der ciceronianischen Sentenz (Cic. inv. 1,1), dass ‚Rede' (*rede*, Ciceros *eloquentia*) ohne ‚Scharfsinn' (*witz*, Ciceros *sapientia*) unangemessen sei.[103] In ähnlicher Weise, so fährt Heinrich im Rückgriff auf die aus der biblischen Weisheitsliteratur (Sir 20,32) gezogene Sentenz ‚Wissen verpflichtet zur Mittelung', die u.a. auch Chrétien im Prolog von *Erec et Enide* anklingen lässt (Chr. Er. 4–8 und 15–18),[104] fort, sei es unnütz, wenn man seinen ‚Verstand' (*sin*) bzw. dessen Gedanken für sich behalte:[105] Wenn einer denkt, aber seine Gedanken nicht qua Rede nach außen trägt, sei das genauso schädlich, als wenn er ein – zu mitteilenswerten Gedanken unfähiger – Tor wäre, weil verborgene ‚Kunst' (*chvnst*) und ‚Weisheit' (*wistuom*) ohne Rede, die sie nach außen trägt, nutzlos bleiben.[106] Auch wenn man *sin* hat, könne es allerdings passieren, dass der *sin* an einer *rede* in die Irre geht und deshalb ohne Nutzen dasteht.[107] Um seine Doppelthese zu verdeutlichen, dass sowohl die gedankenlose Rede als auch der nicht oder falsch artikulierte Gedanke

98 Vgl. Schnyder 1998, S. 12, 15 und 17.

99 Vgl. Worstbrock 1966; J. Vollmann 2008a, S. 187–189; Hoder 2020, S. 123f.

100 Vgl. J. Vollmann 2008a, S. 187–204; J. Vollmann 2008b; Auf der Lake 2020a; Hoder 2020.

101 Vgl. Auf der Lake 2020a, S. 84f.

102 Vgl. Felder 2006, S. 20. Vgl. insgesamt zum Prolog und seiner Struktur J. Vollmann 2008a, S. 192–196.

103 Vgl. Felder 2006, S. 20f. (zu He. Cr. 1–3, 6–8).

104 Vgl. Knapp 1981, S. 152; J. Vollmann 2008a, S. 192 m. Anm. 700; Hoder 2020, S. 114–116.

105 He. Cr. 1–5: *EJN weis man gesprochen hat, / Daz deu red missestat, / Diu an witz geschiht; / Ouch frumet der sin lutzel iht, / Den ein man ein treit.*

106 He. Cr. 6–13: *Swer gedenchet vnd niht reit, / Daz ist als schadebære, / Sam er ein tor wære. / Waz mag gefrumen sein chvnst / An red vnd ane gunst? / Verborgen schatz vnd wistuom, / Die sint ze nutz selten frum. / Red mit wistuom frumet.*

107 He. Cr. 14–16: *Vil ofte daz chvmet, / Daz an der red vælt der sin / Vnd stet gar an gewin.*

nutzlos bzw. schädlich ist, führt Heinrich drei jeweils sentenzartig formulierte Gleichnisse an.[108] Aus der umrissenen Argumentation lässt sich eine doppelte Gefährdung des idealen poetischen Sprechens als eines ‚artikulierten Denkens' ableiten, der Heinrich – in Abhängigkeit von seinem ‚Unglück' (*vnheil*) – zu entgehen hofft: erstens wie die Toren gedankenlos zu reden; zweitens Gedanken zwar zu äußern, aber beim Reden zu fehlen.[109]

Heinrich wird trotzdem zu reden versuchen, zumal kein menschlicher Mund ohne Makel (*sunder wandel*) sein könne.[110] Wenn nämlich grundsätzlich kein menschlicher Mund ohne Fehler reden kann, braucht man sich der von der Gefahr, mit dem *sin* in die Irre zu gehen, nicht abschrecken zu lassen. So wünscht sich Heinrich auch nicht, dass sein eigener Mund makellos wäre.[111] Ohnehin erkenne man den *sin*, das innere Verstandesvermögen, an der Absicht (*wan*) eines Menschen (und nicht, wie zu ergänzen wäre, an seinem Mund).[112] Wenn seine Verstandeskräfte (*sinne*) im Vergleich mit anderen schwächer sein sollten, möge man Heinrich dies nachsehen.[113] Denn oft, so argumen-

108 Vgl. J. Vollmann 2008a, S. 192. Siehe He. Cr. 17–35: [1] *Doch, wæn ich, er selten gesigt, / Der des alle weg phligt, / Daz er sein swert erziehe / Vnd da mit wider fliehe, / E er deheinen slak gesleht. /* [2] *Swer den rauhen ziegel tweht, / Der sihet ie lenger diker hor. /* [3] *So er ie lenger fleuhet vor, / So im der sichk ie verrer ist. /* [4] *Da wirt deu gymme in den mist / Getretten an gewizzen. /* [5] *Er schol vil wol wizzen, / Swer vehten vnd vliehen sol, / Der bedarf guoter witz wol, / Wan im ze fliehen oft geschiht, / Dem zagen, so er swert pleken sicht. /* [6] *Wan chan ein vogel gevliegen, / Ob in die vedern leiht triegen / Einr vil geheizzen mäht?* Die Gleichnisse (1), (3) und (5) illustrieren, dass ein *sin*, der nicht mit *rede* artikuliert wird, nutzlos oder schädlich ist: (1) Wer im Kampf sein Schwert zieht, dann aber kehrtmacht und flieht, ehe er einen einzigen Schlag ausführt [‚wer denkt, ohne zu reden'], siegt nie [‚hat keinen Nutzen']. (3) Je länger der Kämpfer flieht [‚denkt, ohne zu reden'], desto weiter entfernt er sich vom Sieg [‚desto weniger Nutzen hat er']. (5) Wer kämpfen und fliehen [‚denken, ohne zu reden'] muss, der hat einen trefflichen Verstand [‚Sinn'] nötig, weil der Feigling in der Regel zur Flucht [‚Rede ohne Sinn'] tendiert, sobald er ein Schwert aufblitzen sieht. Die Gleichnisse (2), (4) und (6) veranschaulichen, dass eine *rede* ohne *sin* nutzlos ist: (2) Wer den ungeschliffenen Ziegel wäscht [‚redet, ohne zu denken'], der sieht umso mehr Schmutz [‚schädliche Gedankenlosigkeit'] zum Vorschein kommen, je länger er wäscht [‚je länger er redet, ohne zu denken']. (4) Die Perle [‚Rede'] wird aus Unwissen [‚ohne Sinn'] in den Mist getreten [‚nützt nicht']. (J. Vollmann 2008a, S. 199, bezieht das Perlen-Gleichnis „auf den unausgesprochenen Gedanken".) (6) Kann aber ein Vogel fliegen [‚nützen'], wenn ihn die Federn [‚Rede'] vielleicht hinsichtlich einer verheißenen Macht [‚Sinn'] täuschen [‚sich als sinnlose Rede erweisen'] würden?

109 He. Cr. 36–39: *Ich füer auch wol, ob ich mäht, / Von den toren ein teil / Vnd spræch gern ane mail, / Liez mich mein vnheil.*

110 He. Cr. 40–42: *Mir ist ouch diu rede chvnt, / Daz dehein menschleicher mvnt / Müge gar sunder wandel sein.* Für *mvnt* hat P *funt*, was einen direkten Bezug auf das Wiederdichten nahelegt. Vgl. Auf der Lake 2020a, S. 92 f.

111 He. Cr. 43 f.: *Jch enger ouch niht, daz der mein / Sei gar wandels ane.*

112 He. Cr. 45 f.: *Nah menschlichem wane / Mercht man des mannes sin.* Der Ausdruck *nah menschlichem wane* wird in der Forschung in der Regel mit „nach menschlichem Ermessen" übersetzt (Felder 2006, S. 25 [zu He. Cr. 45 f.]; zustimmend Knapp 2007, S. 292).

113 He. Cr. 47 f.: *Ob ich der sinne pœser pin, / Daz schol man mir vertragen.*

tiert Heinrich mithilfe mehrerer Beispiele aus dem Bereich der (Gold-)Schmiedekunst, bei denen minderwertige mit höherwertigen Materialien in einem Artefakt verarbeitet werden, werde Ungleichartiges bzw. Ungleichwertiges miteinander verbunden:[114] (1) Manchmal lande ein minderwertiger Kristall zufällig neben einem Smaragd.[115] (2) Der Waise ist nicht der einzige Stein in der Reichskrone, sondern begegnet in gefälliger Verbindung mit ‚Un-Genossen' (*vngenoz*), mit anderen, im Wert nicht vergleichbaren Steinen.[116] (3) Kupfer und Blei wird gemeinsam mit Silber ‚zusammengeschmiedet' (*versmit*).[117] (4) ‚Rotes Gold' bekommt oft ‚blasses Messing' als ‚Mitbewohner'.[118] Das Gemeinsame dieser Beispiele fasst Heinrich dann in folgender Bemerkung zusammen: Die wertlose(re)n Bestandteile, diese in ihrer *lîch* (‚Körper'), ihrer Art und Natur ungleichen Dinge (*mis-leichiv dinch*), halten oft dort an ihrer Verbindung fest, wo es ihnen an eigenem Wert fehlt.[119] Diese exemplarisch entfaltete Gedankenfigur überträgt Heinrich im nächsten Schritt auf sein eigenes Dichtwerk.[120] Wie man wertlosere Materialien im Verbund mit wertvolleren Materialien belässt, so möge man Heinrich gestatten, dort bleiben zu dürfen, wo man glänzende Steine eingesetzt hat.[121] Hier entsteht, wie J. Vollmann überzeugend rekonstruiert hat, die Vorstellung einer Krone der Gattung ‚Artusroman', in der die bisherigen Artusromane bzw. deren Dichter als ‚glänzende Steine' erscheinen, zwischen denen auch Heinrich als anscheinend minderwertiger Vertreter seinen Platz behalten möchte, weil die Verbindung von Ungleichartigem Wohlgefallen hervorrufen kann.[122] Die ausdrückliche Assoziation Heinrichs mit den gegenüber höherwertigen Bestandteilen anderer ‚zusammengeschmiedeter' Artefakte minderwertigen Materialien – insbesondere mit dem Kristall, der gegenüber einem Smaragd abfällt – legt nahe, dass er sich hier als bescheidener, demütig vom Glanz der früheren Artusroman-Autoren profitierender Dichter inszeniert: „Der wertvolle Smaragd steht für den begnadeten Dichter (bzw. die gelungene Dichtung), der *swache cirstalle* daneben für den weniger begabten Autor (bzw. das weniger kunstvolle Werk), dessen Werke durch Zufall nahe daneben plaziert (*gevallen*) sein können. Heinrich zählt sich hier zunächst

114 Vgl. Felder 2006, S. 27 (zu He. Cr. 53); J. Vollmann 2008a, S. 192 f.; Hoder 2020, S. 120.

115 He. Cr. 49–42: *Wan hœrt daz ofte sagen, / Daz etswenne gevalle / Ein swachiu cristalle / Nahen zu einem smareise.*

116 He. Cr. 53–56: *Auch bevahet niht der weise / Gar des reiches chrone. / Daz ist war, im ligent schone / Ander sein vngenoz bei.*

117 He. Cr. 57 f. *Beidiu chupfer vnd plei / Wirt mit silber versmit.*

118 He. Cr. 59 f.: *Ouch wont dem roten golde mit / Oft pleicher messinch.*

119 He. Cr. 61–63: *Disiv misleichiv dinch / Behabent oft genozschaft, / Da in gebristet werdes chraft.* Vgl. Felder 2006, S. 25–27.

120 Vgl. J. Vollmann 2008a, S. 192 f.

121 He. Cr. 64–66: *Als muoz man mir entleiben, / Daz ich schül bleiben, / Da man lieht stein gesetzt hat.*

122 Die von Heinrich entworfene Krone dürfe antithetisch auf Gottfrieds exklusiven Lorbeerkranz (siehe Kap. 4.1) zu beziehen sein.

bescheiden zu den Kristallen, hofft aber selbstbewußt, daß er vom Glanz der anderen profitieren werde.“[123] Selbstbewusstsein kommt demnach nur als geborgtes ins Spiel. Doch die Forschung ist weiter gegangen und hat die Bescheidenheitsgeste zu entlarven versucht. So findet Engelen die Metapher „verdächtig“,[124] weil dem Kristall wegen seiner ‚Klarheit‘ (*lûterkeit, perspicuitas*) fast durchgängig ein hoher Wert zugeschrieben werde, nicht zuletzt im Poetologischen, wenn etwa Gottfried den *cristallînen wortelîn* (Go. Tr. 4629) Hartmanns Lob zollt.[125] Der Entlarvungsversuch mündet in der Deutung, die Bescheidenheitsaussage sei „tarnendes Understatement, hinter dem sich ein nicht geringes Selbstbewußtsein verbirgt“.[126] Seine Deutung sieht Engelen dadurch bestätigt, dass Heinrich von dem Türlin im Anschluss sagt, er werde von einem Rubin, „dem wertvollsten Edelstein“,[127] erleuchtet:

> Doch an des [schaffers][128] stat
> So erleuhtet mich ein rubein,
> Der seiner tugent liehten schein
> An mein tvnchel wendet 70
> Vnd mir ein lieht sendet.
> Daz ist, daz mich sere freut.
> (He. Cr. 67–72)

> Doch anstelle eines Safers erleuchtet mich ein Rubin, der den strahlenden Glanz seiner Tugend meinem Dunkel zuwendet und mir ein Leuchten sendet. Das ist etwas, was mich sehr glücklich macht.

Engelen interpretiert: „Angesichts der auch Heinrich bewußten Werteskala [der Rubin ist der wertvollste Edelstein, J. S.] decouvriert sich seine hier betonte Bescheidenheit als selbstbewußtes Eigenlob.“[129] Felder und J. Vollmann folgen ihm.[130] Jedoch müssen die

123 Felder 2006, S. 26.
124 Engelen 1978, S. 334. Auch Felder 2006, S. 26, findet die Bescheidenheitsaussage „verdächtig“.
125 Vgl. Engelen 1978, S. 334–443 und 364 f., bes. S. 343.
126 Engelen 1978, S. 343.
127 Engelen 1978, S. 365.
128 Gegenüber dem Text der Edition für He. Cr. 67 (saphirs) übernehme ich hier aus dem Apparat die Lesart von V (*schaffers*), die heute in der Regel bevorzugt wird. Vgl. Worstbrock 1966, S. 184 Anm. 1; Nellmann 2003, S. 515; Felder 2006, S. 27 f.; Knapp 2007, S. 293; Hoder 2020, S. 120 Anm. 57. Durch diese Lesart steht dem Rubin kein Edelstein (Saphir), sondern ein gefärbter ‚Glasfluss‘ (*safer*) gegenüber.
129 Engelen 1978, S. 365.
130 Vgl. Felder 2006, S. 26; J. Vollmann 2008a, S. 193. Die Deutung soll dadurch gestützt werden, dass der Wertunterschied zwischen dem Rubin, der Heinrich erleuchtet, und dem anderen Material erheblich ansteigt, wenn man aufgrund der Entscheidung für die Lesart von V (*schaffere*) dieses andere Material nicht – wie noch Engelen – als den Edelstein ‚Saphir‘ identifiziert (vgl. Engelen

bisher vorgebrachten Gründe, mit denen die Bescheidenheitsgeste als vermeintliche entlarvt werden soll, bei näherem Hinsehen zurückgewiesen werden. So lässt sich die Annahme, der Kristall sei gar nicht so wertlos, wie Heinrich suggeriere, nicht halten. Eine Überprüfung dieser und der anderen Materialien-Verbindungen zeigt im Gegenteil, dass durchweg eine Differenz angesetzt wird, die allerdings anders gelagert ist, als man bisher gedacht hat; sie besteht in der echten oder nachgeahmten ‚Natur' der Materialien. Diese zu rekonstruierende Differenz fundiert auch die zitierte Rubin-Passage, und sie prägt schließlich die weitere Argumentation des Prologs.

Zum ersten Punkt: Heinrich zielt hier auf eine ganz spezifische Differenz ab, die er bereits mit dem Ausdruck *misleichiv dinch* (He. Cr. 61) vorbereitet hat: Es geht um die Differenz in der ‚inneren Natur', dem ‚Wesen' (*lîch*) der Materialien, nicht um die Differenz der Oberfläche.[131] Diese Differenz der Natur lässt sich bei einem genaueren Blick auf die *misleichiv dinch* genauer aufklären, als es die Forschung bisher getan hat. So besteht der Kristall, der übrigens durchaus, z.B. bei Augustinus, ad malam partem gedeutet werden kann,[132] Plinius, der Bibel und Isidor zufolge aus Eis (nach gr. *krýstallos* ‚Eis').[133] Gegenüber dem Smaragd hat der Kristall also fraglos eine ‚minderwertigere', nämlich ‚wässrige'[134] Natur; er ist ein *misleichez dinc*. Man kann noch weiter gehen und überlegen, ob Heinrich mit *Ein swachiu cristalle* (He. Cr. 51) gar keinen echten Kristall, sondern einen ‚nachgemachten' (siehe *swach*, ‚unedel, niedrig') meint. Plinius (und mit ihm Isidor) erwähnt jedenfalls, dass das ‚weiße Glas' (*vitreum candidum*) höchstes Ansehen wegen seiner Transparenz genieße, die es dem Kristall sehr ähnlich mache.[135] Noch besser passt die Bemerkung von Plinius, dass die Inder es verstehen würden, „durch Färben von Kristall andere Edelsteine, aber insbesondere die Berylle, nachzuahmen".[136] Weil Berylle,

1978, S. 364 f.), sondern als Glasfluss *safer* (vgl. Felder 2006, S. 27 f.): „Gibt man dieser Lesart [...] den Vorzug, dann kann natürlich von Bescheidenheit, selbst von einer scheinbaren, nicht mehr die Rede sein" (J. Vollmann 2008a, S. 193 Anm. 703).

131 Meine folgenden Ausführungen greifen auf Anregungen aus Workshops, Vorträgen und Gesprächen zu Metallen in Antike und Mittelalter sowie zu Plinius zurück, die im Rahmen des SFB 1391 stattgefunden haben. Für Nachhilfe in antiker und mittelalterlicher Metallkunde danke ich Joanna Olchawa, Maria Streicher und Andrea Worm herzlich. Für viele weiterführende Einblicke in Plinius' monumentale Enzyklopädie geht mein herzlicher Dank an Stefania Cecere, Eva Falaschi und Anja Wolkenhauer.

132 Vgl. Meier 1977, S. 97–99.

133 Siehe Plin. nat. 37,23; Sir 43,22; Isid. etym. 16,13,1. Vgl. Meier 1977, S. 97; Engelen 1978, S. 55 f.

134 Isidor schreibt ihm sogar eine ‚wässrige' Farbigkeit zu. Siehe Isid. etym. 16,13,1: *Crystallus resplendens et aquosus colore.*

135 Plin. nat. 36,198: *maximus tamen honos in candido tralucentibus, quam proxima crystalli similitudine.* Zitiert bei Isid. etym. 16,16,4. Siehe auch Plinius' Notiz zur Annäherung gläserner an kristallene Trinkgefäße, Plin. nat. 37,29: *mire his* [sc. *calicis crystallinis*] *ad similitudinem accessere vitrea* [...].

136 Plin. nat. 37,79 (Übers. König et al. 1973–2004, Bd. 37, S. 63): *Indi et alias quidem gemmas crystallum tinguendo adulterare invenerunt, sed praecipue berullos.*

wie Plinius berichtet, die ‚gleiche oder eine ähnliche Natur' haben sollen wie Smaragde,[137] lässt sich der Kristall in Heinrichs Beispiel als ‚gefälschter' oder ‚nachgeahmter' Smaragd interpretieren. Die so oder so schwerlich zu bestreitende Wesensdifferenz von Kristall (gefrorenes Wasser, gefälschter Edelstein) und Smaragd (Edelstein) eignet sich nicht dazu, die behauptete Bescheidenheit „verdächtig" zu finden,[138] im Gegenteil, die Wesensdifferenz unterstreicht gerade die Bescheidenheit.

Der Unterschied in der ‚Natur' der Materialien durchzieht auch die weiteren Beispiele. Wenn der Waise in der Reichskrone tatsächlich ein (Edel-)Opal gewesen ist, wie die moderne Forschung anhand der präzisen Beschreibung des Waisen durch Albertus Magnus rekonstruiert hat,[139] wäre seine ‚Natur' ebenfalls gegenüber allen anderen Edelsteinen der Reichskrone, seinen *vngenozen*, als herausragend anders zu bestimmen. Plinius schreibt zum Opal: „Wie <die Opale> den Ruhm haben, die wertvollsten Steine zu sein, so bereiten sie bei der Beschreibung die größte Schwierigkeit. Sie haben das zartere Feuer der Karfunkel (*carbunculus*), den glänzenden Purpur des Amethysts (*amethystos*), das Meergrün des Smaragds, alles zugleich leuchtend in unglaublicher Mischung."[140] Der Opal vereinigt als wertvollster Edelstein die ‚Naturen' anderer Edelsteine – als *aller fürsten leitesterne* (Walther L 19,4)? Außerdem lässt sich, wie Plinius später bemerkt, gerade der Opal besonders gut durch Glasfluss fälschen.[141] Für die Metallbeispiele kann wiederum eine differente Natur geltend gemacht werden. Vorauszusetzen ist zunächst die gewöhnliche, z.B. aus dem Weltalter-Mythos (Ov. met. 1,89–150) oder Isidors *Etymologiae* (Isid. etym. 16,18–21) bekannte Hierarchie der Metalle, in der Gold an erster, Silber an zweiter, Bronze an dritter und Eisen an vierter Stelle steht. Bronze enthält als Legierung typischerweise Kupfer und Zinn, das von Plinius ‚weißes Blei' (*plumbum candidum*) genannt wird.[142] Wenn demnach das im dritten Beispiel genannte Gemisch ‚Kupfer und Blei', das im Verbund mit dem höherwertigen Silber ‚zusammengeschmiedet' wird (He. Cr. 57 f. *Beidiu chupfer vnd plei* / *Wirt mit silber versmit*), als Bronze, das heißt als Kupfer- und ‚Blei'-Legierung, zu deuten ist, stünde bei Heinrich das drittwertvollste Metall an dritter Stelle. Das ‚Verschmieden' des minderwertigen Materials Bronze gerade mit Silber erhält vor dem Hintergrund einen spezifischen Sinn, dass es, wie Plinius berich-

137 Gemäß Plin. nat. 37,76: *Eandem multis naturam aut certe similem habere berulli videntur.*

138 Auch Hoder 2020, S. 120 Anm. 58, liest „die Stelle nicht ironisch", ohne allerdings näher auf die Materialien einzugehen.

139 Vgl. die überzeugende Darlegung bei G. Wolf 1985, S. 51–54.

140 Plin. nat. 37,80 (Übers. König et al. 1973–2004, Bd. 37, S. 63): [...] *atque ut pretiosissimarum gloria compositi gemmarum maxime inenarrabilem difficultatem adferunt. est in his carbunculi tenuior ignis, est amethysti fulgens purpura, est smaragdi virens mare, cuncta pariter incredibili mixtura lucentia.* Siehe auch Isid. etym. 16,12,3: *Opalus distinctus diversarum colore gemmarum. Est enim in eo carbunculi tenuior ignis, amethysti fulgens purpura, smaragdi nitens viriditas, et cuncta pariter sub quadam varietate lucentia.*

141 Plin. nat. 37,83: *nullos magis fraus indiscreta similitudine vitro adulterat.*

142 Plin. nat. 34,156–159.

tet, von der gemeinhin am meisten geschätzten korinthischen[143] Bronze eine ‚weiße' Art gibt (*aes candidum*), „die im Glanze dem Silber [*argento*] so nahe wie möglich kommt".[144] Obwohl in ihrer Natur different, obwohl Bronze dem Silber nur ‚nahekommen', ihm aber nicht entsprechen kann, werden sie dennoch beide, so Heinrich, ‚zusammengeschmiedet': Wieder geht es um die Verbindung ungleichartiger Stoffe. Beim vierten Beispiel, der ‚Wohngemeinschaft' von Messing und Gold (He. Cr. 59 f.: *Ouch wont dem roten golde mit / Oft pleicher messinch*), dürfte die Goldähnlichkeit des Messings den Anlass für die Verbindung gegeben haben. Messing heißt lateinisch *aurichalcum*, und durch diesen prominent von Plinius,[145] dann aber auch von Isidor verwendeten Begriff für eine Kupfer-Zink-Legierung weist Messing seine Goldähnlichkeit schon im Namen aus: ‚Messing [*aurichalcum*] heißt so, weil es sowohl den Glanz des Goldes als auch die Härte der Bronze besitzt.'[146] Das vierte Beispiel könnte zudem eine Anspielung auf den *Tristan* enthalten. Als Marke in der Hochzeitsnacht, von Tristan und Isolde betrogen, die Ehe nicht mit Isolde, sondern mit Brangäne vollzieht, nennt Gottfried Brangäne ‚schönes Messing' (*schoene messinc*), das Marke anstelle des ‚Goldes' Isolde als falsch gemünztes ‚Bettgeld' gegeben worden sei.[147] Diese Anspielung würde unterstreichen, dass Messing als ‚falsches Gold' wahrgenommen werden konnte, und rückwirkend den Aspekt der Fälschung bei Heinrich betonen. Die vier Beispiele lassen sich durch den Rückgang auf die ‚differenten Naturen' der in ihnen genannten Materialien grundsätzlich genauer deuten: In allen werden ‚echte' Edelsteine und Edelmetalle (Smaragd, Opal, Silber, Gold) nicht einfach mit weniger wertvollen, sondern präzise mit oberflächlich ähnlichen ‚Edel'-Steinen und ‚Edel'-Metallen (Kristall oder ‚Smaragd' aus Glas, Glasfluss, Bronze, Messing) verbunden, die sich jedoch unterhalb der Oberfläche als ‚gefälschte', ‚nachgemachte' oder zumindest leicht zu fälschende, das heißt in ihrer Natur differente, *mis-leich-iu dinc* erweisen lassen.

Zum zweiten Punkt: Die Verbindung eines wertlosen Materials mit einem minderwertigen Imitat erweist sich auch als Schlüssel zum Verständnis von Heinrichs Aussage über den Rubin, dessen *tugent* ihn erleuchtet. Heinrich sagt, er werde nicht vom Safer (*schaffer*, ‚Glasfluss'), sondern vom Rubin erleuchtet. Dass auch im *Parzival*-Prolog Rubin und Safer relationiert werden, hat schon Lachmann gesehen;[148] die neuere Forschung hat die Beobachtung wiederholt und eine intendierte Anknüpfung an Wolfram ver-

143 Siehe Plin. nat. 34,6.

144 Plin. nat. 36,8 (Übers. König et al. 1973–2004, Bd. 34, S. 17): *Aeris tria genera: candidum argento nitore quam proxime accedens* [...].

145 Plin. nat. 34,2.

146 Isid. etym. 16,20,3: *Aurichalcum dictum quod et splendorem auri et duritiam aeris possideat.*

147 Go. Tr. 12605–12614: *ich wil mich ouch des wol versehen, / daz ez ê selten sî geschehen, / daz ie sô schoene messinc / vür guldîniu teidinc / ze bettegelte würde gegeben. / deiswâr ich sazte ez wol mîn leben, / daz sît Adâmes tagen / als edel valsch nie wart geslagen / noch nie sô gaebiu trügeheit / an mannes sîten wart geleit.*

148 Vgl. Lachmann 1876 [1837], S. 495 f.

mutet, ohne die Bezugnahme interpretatorisch zu würdigen.[149] Nellmann etwa hält fest: „Heinrich knüpft wohl an die Bildlichkeit Wolframs an: beidemale wird etwas relativ Wertloses (*safer*) einer erlesenen Kostbarkeit (dem Rubin) entgegengesetzt."[150] Wie gezeigt, exhibiert die Gegenüberstellung der Materialien im Artefakt-Verbund präzise eine oberflächliche, durch Nachahmung oder Fälschung erzeugte Ähnlichkeit bei wesentlicher Differenz. Genau dieser Aspekt steht auch bei Wolframs Metapher vom *safer ime golde* im Zentrum, ist doch der von echtem Gold eingefasste ‚Glasfluss' ausdrücklich auf das ‚unechte' (*conterfeit*) Herz bezogen (Wo. Pz. 3,12–14), während der die ‚wahre' Tugend bedeutende ‚edle Rubin' in Messing – als falsches Gold – eingefasst ist (Wo. Pz. 3,15–19). Vor diesem Hintergrund lassen sich auch neue mögliche Antworten auf die für die *Crône* virulente „Frage, was oder wer durch diesen Rubin bezeichnet wird",[151] finden: Der Rubin könnte wie bei Wolfram eine Dame bezeichnen, in deren Dienst das eigene Dichten gestellt wird,[152] oder aber die Materia, die Geschichte, von der Heinrich zu seiner Dichtung ‚erleuchtet' wird, oder schließlich Wolfram selbst, dem Heinrich die Rubin-Metapher verdankt. Deutlich wird an diesen drei Optionen allemal, dass für Heinrich die formal-autologische Seite des Dichtens durch heterologische Momente – seien sie nun Frauen- oder Materia-Dienst oder Imitatio – fundiert und bestimmt wird. Zum Kontext passt eine konzeptionelle Anbindung an Wolfram (im Sinn der Imitatio) wohl am besten, weil Wolfram dann als ‚Rubin' in der ‚Krone' der bisherigen Artusromane erschiene. Auch faktisch ahmt Heinrich durch die Übernahme des poetologischen Gegensatzes von Rubin und Glasfluss ja dezidiert Wolfram nach. Darüber hinaus bezieht er sich in agonaler Absicht vielleicht auch auf Hartmann, der den *liehten* Karfunkel (Ha. Er. 7744) am Zaum von Enites Pferd mit seinem *lieht* (Ha. Er. 7746) den Weg bei einem Ritte *ze vinsterre naht* (Ha. Er. 7747) hatte erleuchten lassen, während Heinrichs inneres *tvnchel* (He. Cr. 70) durch das *lieht* (He. Cr. 71) vom *liehten schein* (Cr.69) seines Rubins innerlich erleuchtet wird. Der Glanz des Rubins schillert so zwischen Imitatio und Aemulatio.

Zum dritten Punkt: Im dritten Prologabschnitt greift Heinrich die Edelsteinmetaphorik wieder auf, um den Gegensatz zwischen wahrer innerer Natur und scheinhaft-täuschender Außenseite poetologisch weiter zu vertiefen. Ausgangspunkt ist die wiederum bescheidene Feststellung, dass ihm der ‚(Kunst-)Verstand' (*sin*) fehle, ‚der die Wörter schmückt und die Rede blümt'.[153] Zur Apologie des behaupteten Mangels dieser Fähigkeit, die Außenseite der Materia durch Elocutio zu gestalten, entwickelt Heinrich ein Gleichnis, das an die Differenz von Materialien hinsichtlich *lîch* und *natûr*

149 Vgl. Nellmann 2003, S. 515; Felder 2006, S. 28 (zu He. Cr. 67).

150 Nellmann 2003, S. 515.

151 Felder 2006, S. 28.

152 Siehe dazu auch He. Cr. 231–248.

153 He. Cr. 89–91: *DEr sin, der diu wort zieret / Vnd die red florieret, / Der ist mir laider tivr.*

anknüpft: Während einerseits ein ‚taubes', nicht wahrnehmbares Feuer zwar brenne, dabei aber keine Flamme aufweise, verfüge andererseits ein glänzendes Glas über keinerlei weitere Tugend, sobald sein Glanz einmal vergangen ist. Ein ähnlich stark ausgeprägtes Missverhältnis hinsichtlich ‚Tugend' und ‚Körper' (*An tugend vnd an l*eich) bestehe zwischen dem Diamanten und dem ‚glänzenden Glas' (*prehend glas*). Denn das Glas zeige ‚strahlenden Glanz' (*liehten schein*), während der Diamant seine *natur* verborgen habe.[154] Die erhebliche Differenz zwischen Diamant und Glas bezieht sich nicht so sehr auf den „äußerlichen Glanz" des Glases, dem gegenüber der Wert des „zunächst eher unscheinbar wirkende[n] *adamas* [...] erst bei der Verarbeitung sichtbar" werde.[155] Zwar muss man tatsächlich das Äußere des glänzenden Glases, das sich durch durchscheinende *perspicuitas* auszeichnet,[156] vom Äußeren des Diamanten unterscheiden, der laut Isidor ein ‚unschöner' (*undecorus*) Edelstein ist und eine ‚rostrote' Farbe (*ferrugineum colorem*) sowie einen kristallenen, das heißt wohl undurchsichtigem,[157] Glanz aufweist.[158] Anders als bei den im zweiten Prologteil beschriebenen Verbindungen zweier ungleichwertiger Materialien, deren eines das Aussehen des jeweils anderen zwar imitieren, die wesenshafte Verschiedenheit aber nicht ablegen kann, kommt es jetzt beim Diamanten und beim Glas auf ein auch oberflächlich differentes Aussehen an, wobei der zentrale Unterschied darin besteht, dass das Glas transparent ist, der Diamant hingegen keinen Blick auf sein Inneres gestattet. Daneben gibt es eine weitere Differenz der *tugent* und *lîch* beider Stoffe. Diese Differenz der ‚Natur' besteht hinsichtlich der von Heinrich nur wortspielerisch angedeuteten Härte und (Un-)Zerbrechlichkeit von Glas und Diamant. „Die spezifische Eigenschaft des Diamanten liegt in seiner überaus großen Härte."[159] Diese Härte übertrifft die Härte aller anderen Materialien derart, dass der Diamant nicht nur nicht von ‚Eisen' (*ferrum*) zerstört werden kann, sondern seinerseits ‚eiserne

154 He. Cr. 92–103: *Nv seht an toubem viur, / Daz brinnet vnd scheinet nieht; / Sam ist ein glas oft lieht, / Daz anderre tugent niht enhat, / So im der glantz zergat. / Ouch ist ein guot adamas / Vnd ditz prehend glas / Vil starch vngeleich / An tugend vnd an leich. / Wan daz glas geit liehten schein; / So hat die natur sein / Jn im* der *adamas verholn.*

155 Felder 2006, S. 30 (zu He. Cr. 92–105).

156 Isidor sagt, dass das Glas(gefäß) aufgrund seiner Transparenz (*perspicuitas*) dem Betrachter sein ‚Inneres' (seinen Inhalt) gerade nicht verbirgt. Siehe Isid. etym. 16,16,1: *Vitrum dictum quod visui perspicuitate transluceat. In aliis enim metallis quidquid intrinsecus continetur absconditur; in vitro vero quilibet liquor vel species qualis est interius talis exterius declaratur, et quodammodo clausus patet.* Auch Heinrichs Gegenüberstellung vom *liehten schein* des Glases und der *verholnen natur* des Diamants (He. Cr. 101–103) könnte durch jenes ‚Nichtverbergen' des Glases angeregt sein.

157 Isid. etym. 16,13,1 nennt den Kristall *resplendens* (‚widerstrahlend'), was der transluziden *perspicuitas* des Glases entgegensteht.

158 Isid. etym. 16,13,2: *Adamans Indicus lapis parvus et indecorus, ferrugineum habens colorem et splendorem crystalli* [...].

159 Engelen 1978, S. 298. Siehe Plin. nat. 37,55–61; Isid. etym. 16,13,2.

Ambosse und Hämmer zerbricht‘ (*incudes malleosque ferreos frangens*).[160] Demgegenüber ist Glas sehr leicht zerbrechlich.[161] Heinrich deutet diese Differenz an, wenn er *prehend glas* (He. Cr. 98) sagt. Vordergründig wird man hier das Verb *brehen* (‚glänzen‘) lesen, doch mithören wird man auch – nicht zuletzt vor dem Hintergrund der buchstäblichen Ähnlichkeit in der Differenz von *lieht* (‚glänzend‘) und *leich* (‚Körper‘) – das Verb *brechen* (‚zerbrechen‘), zumal beide Verben, wie schon Lexer notiert hat, „*nicht immer genau zu scheiden sind*“.[162] Das Glas ist also tatsächlich vollständig transparent – auch und gerade im Blick auf sein Wesen: Sein *brehen* lässt klanglich durchscheinen, dass es leicht zu *brechen* ist. In ihrem Wesen, der unzerstörbaren Durabilität auf der einen, der leicht zerbrechlichen Fragilität auf der anderen Seite, zeigen sich Diamant und Glas grundverschieden. Während das Glas seine *brechende* Zerbrechlichkeit im *brehenden* Glanz transparent macht, verbirgt der Diamant seine *ferrum*-brechende Härte unter seinem *color ferruginus*.

Eben diese Verborgenheit der inneren Natur, die auch das glühende, aber keine Flammen schlagende Stück Kohle auszeichnet, beansprucht Heinrich für sich selbst: ‚Ich gleiche ebenfalls der tauben Kohle mit ihrer gänzlich verborgenen Tugend. Denselben Glanz gibt der gute Diamant.‘[163] Die Unfähigkeit zur elokutionär-formalen Ausschmückung seines Werks soll demnach der flammenlosen Kohle und dem rostfarbenen Diamanten entsprechen, während die Qualität seiner Dichtung in ihren ‚inneren Werten‘ – in ihrer ‚Tugend‘ oder ihrem ‚Wesen‘ – zu suchen ist, die wie im Fall der Kohle und des Diamanten das wenig eindrucksvolle Äußere erheblich übertreffen.[164] Poetologisch heißt das: Wie der Diamant das eiserne Schmiedewerkzeug zu zerstören vermag, die Schmiedemetapher in ihrer Artifizialität entfunktionalisiert und demgegenüber seine eigene *natur* hervorhebt, ist die ‚innere‘ Materia von Heinrichs Dichtung erheblich relevanter als deren äußere Form, weshalb sein hinsichtlich der Elocutio mangelhafter Kunst-*sin* kein Nachteil sein muss. Diese Hierarchisierung ist von Horaz, Galfrid und Wolfram her bekannt (siehe Kap. 2.2, 2.5 und 4.2.2). Die innere Qualität seiner Dichtung

160 Plin. nat. 37,59.

161 Die Zerbrechlichkeit des Glases zieht das Phantasma der Unzerbrechlichkeit an. Plinius und nach ihm Isidor erzählen, dass unter Tiberius ein Verfahren zur Herstellung von ‚biegbarem Glas‘ (*vitrum flexile* bzw. *flexibile et ductile*) entwickelt worden sei. Aus Sorge, dass unzerbrechliche Glasgefäße die Edelmetalle wie Gold und Silber völlig entwerten würden, habe man die Werkstatt des Erfinders zerstört bzw. den Artifex enthauptet. Siehe Plin. nat. 36,195; Isid. etym. 16,16,6.

162 Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 346. Dies gilt ungeachtet der Klarstellung im neuen „Mittelhochdeutschen Wörterbuch“, dass *brehen* ein schwaches, *brechen* dagegen ein starkes Verb ist (vgl. MWB 2013–, Bd. 1, Sp. 981), weil das Partizip Präsens von starken wie schwachen Verben als *-nd*-Form gebildet wird.

163 He. Cr. 104–107: *Jch geleich ouch dem touben choln* / *Verborgen tvgend gantz.* / *Den selben glantz* / *Der guot adamas geit.*

164 Vgl. J. Vollmann 2008a, S. 193 f.

verdankt sich, so hatte Heinrich im zweiten Abschnitt gesagt, dem Rubin, der ihn erleuchtet habe. Dieser glänzende Rubin stiftet mit seinem lateinischen Namen *carbunculus*, der von lat. *carbo* (‚Kohle') abgeleitet ist und auf den ‚glühenden' Glanz verweist, den ein Stück Kohle über Nacht auch dann weiterhin ausstrahlt, wenn das Feuer erloschen ist,[165] Heinrichs Metapher des Kohlenstücks; der Rubin wird also unmittelbar und direkt poetisch wirksam, allerdings bleibt er nicht an der Außenseite der Elocutio stehen, sondern reicht tiefer in die materiale Sinnstiftung von Heinrichs Dichtung hinein. Denn der Rubin zeichnet sich auch durch *tugent* aus, denjenigen Leitwert, der auch die Differenz zwischen Glas und Diamant fundiert (He. Cr. 100). Tugend begegnet zuletzt als dasjenige Kriterium, das zum Abschluss des dritten Prologteils zwei ‚Lebensweisen' prinzipiell zu scheiden erlaubt: die des ‚langsam Denkenden' (*tvmben*) und ‚Unredlichen' (*valschen*) einerseits, die des ‚Verständigen' (*fruoten*) und ‚Tugendhaften' (*guoten*) andererseits.[166] Heinrich richtet sich seit seiner Kindheit nur nach den Tugendhaften und hat auch nicht vor, diesen Habitus der Tugend zu ändern (He. Cr. 108–139). Tugend, nicht die formale Seite der Dichtkunst, bildet den argumentativen Fluchtpunkt des Prologs.

Auf die Tugend zielt auch der Epilog. Er beginnt zunächst damit, dass Heinrich den Abbruch des Erzählens weiterer Gawein-Aventiuren schmiedemetaphorisch mit der Artifizialität und Materialität seiner Dichtung begründet. Selbst wenn er noch mehr von Gawein zu erzählen hätte, würde er dies unterlassen. Denn weitere, von Heinrich bisher nicht berücksichtigte Gawein-Aventiuren seien mit Blei vergleichbar, das dem ‚Adel' seiner *Crône*, die eine ‚vortrefflich geschmiedete Krone' (*wol gesmidte krone*) sei und ‚überaus schöne Edelsteine' (*edel gestein vil schone*) schmückend in Gold eingefasst habe, nichts tauge.[167] Der zentrale poetologische Aspekt, den die Schmiedemetapher hier betont, ist die Auswahl.[168] Heinrichs *Crône* wird dadurch aber gerade nicht zur Kompilation,[169] seine Schmiedearbeit scheint vielmehr zum alchemischen Werk zu geraten, in dem die Gawein-Aventiuren, die zunächst, bevor und wenn sie nicht in seine ‚Krone' eingehen, aus Blei sind, sich dann aber, nachdem und wenn sie in die ‚Krone' eingegan-

165 Zur Etymologie (*carbunculus* als diminutive Ableitung von *carbo*) siehe Isid. etym. 16,14,1: *Carbunculus autem dictus quod sit ignitus ut carbo, cuius fulgor nec nocte vincitur; lucet enim in tenebris adeo ut flammas ad oculos vibret.* Siehe auch Isid. etym. 4,6,16: *Carbunculus dictus, quod in ortu suo rubens sit, ut ignis, postea niger, ut carbo extinctus.* Vgl. auch TLL 1905–, Bd. 3, Sp. 432,27.

166 Dass hier (He. Cr. 112) die nicht tugendhaft Lebenden *valsche* genannt werden, verdeutlicht, dass es Heinrich nicht nur um den Gegensatz zwischen Innen und Außen, sondern auch um eine oberflächliche, aber fälschliche Ähnlichkeit geht.

167 He. Cr. 29910–29921: *Die auentùre ich hie la. / Ob ich halt hette züe sagen, / Das wolt ich darvmb vertagen, / Das alle auentùre / Von Gaweins tùre / Sagent. Wie vil sin sij, / Was töhte denn swaches bly / So wol gesmidter krone, / Die edel gestein vil schone / Jn golde gezieret hat, / Als es kunst vnd witze rat / An dem adel bekennen kan?*

168 Vgl. Felder 2006, S. 717 (zu He. Cr. 29910 ff.).

169 So Felder 2006, S. 717 (zu He. Cr. 29910 ff.), in Bezug auf Gutwald; neuerdings auch Hoder 2020, S. 122–125.

gen sind, in Gold (und Edelsteine) verwandelt haben.[170] Heinrichs Dichtung hat die vielen Gawein-Geschichten – mutmaßlich durch Inventio – verbessert und veredelt,[171] nicht einfach nur kompilatorisch in seine *Crône* eingesetzt (gegen die Kompilation spricht auch Heinrichs Bezugnahme auf ein mentales Musterbild, siehe dazu unten). Darin zeigt sich weniger die Macht als vielmehr die Funktionalität der Dichtkunst, die dazu dient, die Materia zur Geltung zu bringen – und zwar nach Maßgabe der höfischen Gesellschaft, deren ‚Kunstsachverstand' die *Crône* als dezidiert *adlige* (nicht einfach ‚gut gemachte' o. ä.) zu beurteilen weiß (He. Cr. 29920 f.: *Als es kunst vnd witze* rat / *An dem adel bekennen kann*).

Im nächsten Schritt vollzieht Heinrich – unter Beibehaltung der Schmiedemetaphorik – die vorbereitete rezeptionsästhetische Wende, mit der die Wahrnehmung und Beurteilung der *Crône* als Dichtung jenseits ihrer tatsächlichen Beschaffenheit zum Thema wird. Würde in die ‚Krone' eine Blüte oder ein Bild derart ‚gemischt', dass es ‚langsam denkenden Leuten unverständlich erscheint' (*Das es tumben lùten wild* / *Jst zü bedrahten vnd zů sehen*), was leicht passieren könne, wenn es zu tief eingraviert würde, und die ‚langsam denkenden Leute' die ‚Edelsteine' der Krone (*Ir edele gesteine*) deshalb für ‚wertloses Glas' (*swaches glasz*) hielten, würde weder die Krone noch ihr ‚Meister' dadurch an Wert verlieren, sondern nur derjenige, der sie derart (falsch) beurteilt.[172] Die vom falschen Glanz getäuschte, am Wesen in die Irre gehende Semiotik des Prologs findet hier ihre Umkehrung, wenn die *tumben lùte* echte ‚Edelsteine' (*edele gesteine*) – Steine ‚von edler Art' – für ‚gläserne Imitate' (*swaches glasz*) halten. Diese *tumben lùte* verweisen deshalb erstens auf die *tumben* des Prologs zurück, deren Lebensweise einer Orientierung am äußeren Glanz des in seiner zerbrechlichen Natur wertloseren Glases entspricht und denen Heinrich ausdrücklich eine Absage zugunsten des äußerlich schmucklosen, aber durch sein hartes Wesen sehr viel wertvolleren Diamanten, der metaphorisch das Leben des Tugendhaften bezeichnet, erteilt hatte (He. Cr. 94–112).[173] Weil sie derart etwas Wesentliches – nämlich die Differenz zwischen Wesen und Anschein – nicht mitgeschnitten haben, lassen sich die *tumben lùte* zweitens auch auf die *tumben liute* aus dem *Parzival*-Prolog beziehen, denen Wolframs *vliegendez bîspel* zu schnell ist, als dass sie ihm denkend folgen könnten (Wo. Pz. 1,15–17: *diz vliegende bîspel* / *ist tumben liuten gar ze snel,* / *sine*

170 Zur Alchemie als poetologischer Reflexionsfigur vgl. Wittstock 2015.

171 Vgl. auch Auf der Lake 2020a, S. 90.

172 He. Cr. 29922–29933: *Wùrt vermischet ettwa dar an* / *Ein blůme ader ein bild,* / *Das es tumben lùten wild* / *Jst zü bedrahten vnd zů sehen –* / *Das villicht mag geschehen,* / *Ob es zü tieff ergraben was –,* / *Vnd wil fùr swaches glasz* / *Jr edele gesteine kiesen:* / *Was mag sie daran verliesen,* / *Ader der meister, der sie hat gesmiedt?* / *Da wùrt niht wan jhener mit* / *Bedrogen, de*[r] *sie kostet.* Mit Felder 2006, S. 718 (zu He. Cr. 29933), übernehme ich in He. Cr. 29933 die im Apparat der Ausgabe vorgeschlagene Konjektur *der* (statt *den*).

173 Vgl. Hoder 2020, S. 125.

mugens niht erdenken).[174] Felder hat zudem darauf aufmerksam gemacht, dass Heinrich mit der Einschätzung seiner Dichtung durch unverständige Rezipierende als *wild* (He. Cr. 29924) auf Wolframs unnachahmliche Inventio (Wo. Pz. 4,5: *dar zuo gehôrte wilder funt*) und ihre kritische Einschätzung durch Gottfried (Go. Tr. 4665 f.: *vindaere wilder maere, / der maere wildenaere*) verweist.[175] Während Gottfried dem ‚wilden' Wolfram den Lorbeerkranz verweigert hat (siehe Go. Tr. 4638–4690), scheint Heinrich fast nachträglich für Wolfram eine Krone des Dichterlobs schmieden zu wollen.[176] Jedenfalls rückt erneut Wolfram als Heinrichs Imitatio-Vorbild in den Blick.

Am Ende des Epilogs perspektiviert Heinrich die Schmiedemetapher noch einmal produktionsästhetisch. Die ‚Krone' sei als manuelle Schmiedearbeit nach dem besten Muster entstanden, das Heinrichs Verstand (*synn*) habe finden können: als Nachahmung eines *exemplar* (He. Cr. 29965–29970: *HJe mit hat ein end / Die krone, die mine hend / nach dem besten gesmidt hant, / Als sie min synn vor yme vant / Vsz einem exemplar*).[177] Die Forschung versteht *exemplar* in der Regel als (ggf. fingierten) Verweis auf eine einheitliche (ggf. noch zu findende) Vorlage (etwa einen bisher unbekannten französischen Artusroman), was mit der vorherigen Beschreibung des Textes als ‚Krone' aus verschiedenen Edelsteinen konfligiere.[178] Wie indes J. Vollmann scharfsinnig beobachtet hat, „schmiedet der Autor-Erzähler seine Krone aus diesem ‚exemplar' nach Maßgabe dessen, wie ‚sie' (die Krone, nicht ‚ez' das ‚exemplar'!) seinem ‚sin' vorschwebt, also nach einem eigenen Konzept".[179] Die Krone existiert demnach in zwei differenten ontologischen Zuständen: Sie existiert zuerst in Heinrichs *synn* als *exemplar* (‚Muster, Paradigma'), nach dem sich die manuelle Herstellung des Schmiedewerks richtet, das die zweite, materielle Existenzweise der ‚Krone' als Artefakt ist. Diese Unterscheidung entspricht ganz genau der platonischen Unterscheidung zwischen ‚Sein' und ‚Werden' (das heißt, zwischen der intelligiblen Idee und den sinnlich wahrnehmbaren Körperdingen, die jeweils nach dem Muster einer Idee hergestellt werden, welche z.B. in der *Timaios*-Übersetzung von Calcidius *exemplar*[180] genannt wird), die schon Galfrid in seiner *Poetria nova* als doppelten Status von *arche-*

174 Vgl. Felder 2006, S. 718 (zu He. Cr. 29924).

175 Vgl. Felder 2006, S. 718 (zu He. Cr. 29924). Rückblickend scheint so Gottfrieds Lob von Hartmanns *cristallînen wortelîn* (Go. Tr. 4629) trübe zu werden; der im Prolog als ‚wässriger' Pseudo-Edelstein vorgestellte Kristall avanciert zur Metapher oberflächlich schmucker, aber substanzloser *perspicuitas*. Vgl. allgemein auch Scholz 2009.

176 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Auf der Lake 2020a, S. 91.

177 Siehe zum Exemplar-Begriff auch mein Kap. 4.3.1.

178 So Felder 2006, S. 720 (zu He. Cr. 29970), die einen Widerspruch zur „Logik des Bildes" der Krone sieht, die „aus verschiedenen Metallen und Steinen geschmiedet wurde", J. Vollmann 2008a, S. 199 Anm. 729, für den in der „Vorlage" „am ehesten wohl der Artusroman Chrétienscher Prägung" steckt, und Hoder 2020, S. 127, der von einer „Quellenfiktion" spricht.

179 J. Vollmann 2008a, S. 199 Anm. 729.

180 Calc. trans. 31b.

typus (‚Idee, Muster') und *status sensilis* (‚Werden') auf die Dichtung übertragen hat (Galfr. P.n. 47 f.). Heinrich hat also seine *Crône*, wie von Galfrid gefordert, zuerst durch mentale Inventio exemplarisch ‚gefunden' (sowie disponiert) und seinem Muster dann eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt gegeben. Diese Orientierung seines Handwerks an einem vorausgehenden mentalen Muster macht deutlich, dass Heinrich seine ‚Krone' nicht nur kompiliert, sondern ihr eine einheitliche, sinnhafte und die Durchführung leitende Idee zugrunde gelegt hat. Diese Idee besteht in dem, was Heinrich direkt im Anschluss sagt: Seine *Crône* kann nicht von ‚doppelbödigen Herzen' und ‚falschen Feiglingen' getragen werden, weil sie ihnen zu eng ist; nur die ‚Guten und Makellosen' sind in der Lage, sie aufzusetzen.[181] Die *Crône* fungiert, wie J. Vollmann herausgearbeitet hat, nicht zuletzt aufgrund der Kraft der in sie eingearbeiteten Edelsteine[182] als „Tugendmessgerät".[183] Den Schlusspunkt setzt Heinrich mit einer letzten Reverenz vor seinem Vorbild Wolfram, wenn er mit seiner *Crône* die ‚Damen, die im Leben nach Ansehen streben' (*frauwen, die nach werde lebent*), krönt. Wie Wolframs *Parzival* (Wo. Pz. 827,25–30) ist auch seine *Crône* zuletzt Dienst nicht nur an der Materia, sondern auch und vor allem an den – tugendhaften – Damen, die in der höfischen Gesellschaft für frohe Hochstimmung sorgen.[184]

4.2.4 Marienlob ohne Artifizialität und Agon. Konrads von Würzburg *Goldene Schmiede*

Lob, Materia und Agon sind schließlich die drei entscheidenden Aspekte der poetologischen Reflexion, die Konrad von Würzburg seiner *Goldenen Schmiede*, einem überaus kunstvollen Marienlob mit einer Länge von genau 2000 Versen,[185] voranstellt. Dabei verbindet Konrad zunächst die beiden ersten Aspekte eng mit seiner Dichtungsreflexion, indem er seine Dichtung poetologisch als Krone entwirft, die dem Gegenstand seiner Dichtung, Maria, die wiederum traditionell gekrönt erscheinen kann, als ‚Lobeskranz' in Gestalt einer Krone zugeeignet werden soll.[186] Die sehr differenzierte Forschung hat gerade auch den Prolog der *Goldenen Schmiede* vielfach und genau analysiert;[187] ich

181 He. Cr. 29971–29976: *Vnd wissent das fùr ware: / Sie enmùgent niht wol vff getragen / Zwispel hertzen, valsche zagen, / Wann sie ist jne zü enge. / Sie tragent aber wol die lenge / Die gůten vnd die reynen.*

182 Siehe He. Cr. 29977–29980: *Mit so gúten steynen / Jst sie v̀ber al beleit, / Das sie wol ir wirdikeit / Zü reht trug vnd zimmt.*

183 Vgl. J. Vollmann 2008a, S. 199, 203, 222–228; J. Vollmann 2008b.

184 He. Cr. 29989–29992: *Mit dieser krone gekrönet sijt / Jr frauwen, die nach werde lebent, / Wann vwere grüsze der welt gebent / Freude vnd hohen můt!*

185 Vgl. zum Text Ganz 1979; Bertau 1987; Schnyder 1996; Kellner 2009b, S. 139–149; Marshall 2017, S. 358–375; Keim 2020, S. 74–84.

186 Vgl. Ganz 1979, S. 31; Schnyder 1996, S. 45 m. Anm. 13; Keim 2020, S. 76–80.

187 Vgl. Ganz 1979, S. 30–32 und 33 f.; Bertau 1987, S. 181–186; Schnyder 1996, S. 42–57; Kellner 2009b, S. 140–145; Marshall 2017, S. 361–374; Keim 2020, S. 76–81.

beschränke mich daher auf wenige – und wenig innovative – Bemerkungen. Konrad wünscht sich, der ‚Himmelskaiserin' Maria in der ‚Schmiede seines Herzens ein Gedicht aus Gold zu schmelzen' und in dieses Gedicht ‚glänzenden Karfunkel-Sinn' einzusetzen. Aus dem geschmolzenen Metall will Konrad ein ‚durchstrahlendes und glänzendes Lob' schmieden, das der *ganzen wirde*, dem ‚ganzen Ansehen' und ‚Wert' Marias gerecht würde.[188] Mit seiner produktionsästhetischen[189] Reflexion der angestrebten Goldschmiedearbeit entwirft Konrad am Anfang wie Wolfram oder Heinrich eine metallene, hier goldene Fassung und einen in diese Fassung eingesetzten Edelstein, hier einen Karfunkel – das ist: einen Rubin. Konrads ‚Krone' für Maria verweist derart auf Wolframs poetologisches Frauenlob und auf Heinrichs vom Rubin erleuchtete goldene ‚Krone'; mit beiden Vorgängern im Hinterkopf wird man vermuten können, dass es mehr um den eingelegten Stein als um die Metallfassung gehen wird. Das Metall soll durch Schmieden weiterverarbeitet werden zu einem ‚Lob' – Konrad wechselt, wie Keim beobachtet hat, innerhalb der Metapher von der metaphorischen zur nicht-metaphorischen Rede.[190] Anders als Wolfram und Heinrich mangelt es Konrad allerdings an Kunstfertigkeit und Meisterschaft, um den ‚Hammer der Zunge' der *werdekeit* Marias gemäß zu schlagen; der Wunsch verbleibt im Konjunktiv.[191] Dazu kommt, dass seine Materia, das Lob Marias, von Konrad niemals erreicht werden kann, weil sich ihre *wirde* dem menschlichen Zugriff entzieht (Ko. GS 16–59);[192] eher würde ein Diamant von einem weichen Stück Blei graviert oder ein dünnes Glas durch einen Stahlschlegel nicht zerbrochen, das heißt, die Materialität der Edelsteine und Metalle in ihrer Naturgesetzlichkeit aufgehoben werden,[193] was indes nur beim göttlichen Eingriff der Verkündigung der Fall war.[194] Wie Köbele herausgestellt hat, setzt Konrad sich dabei eine unmöglich zu überwindende Hürde: Er will das ‚Lob' (Ko. GS 18) und ‚Ansehen' (Ko. GS 42) Marias, die ‚Macht ihrer Tugend' (Ko. GS 55) und den ‚Ruhm ihres Heils' (Ko. GS 56) mit seinem Gedicht nicht nur erreichen, sondern überbieten, *mit sprüchen überhœhen* (Ko. GS 19), *mit worten übergiuden* (Ko. GS 43), *volleclichen übergern* (Ko. GS 57).[195] Konrad wetteifert mit dem Ansehen Marias um das denkbar größte Lob; allein die Materia bleibt unüberwindbar zu schwer.

188 Ko. GS 1–9: *Ei künde ich wol enmitten / in mines herzen smitten / getihte zu golde smelzen, / und liehten sin gevelzen / von karfunkel schone drin / dir, hohiu himelkeiserin! / so wolte ich diner wirde ganz / ein lop durliuhtec unde glanz / daruz vil harte gerne smiden.*

189 Vgl. Keim 2020, S. 76.

190 Vgl. Keim 2020, S. 77.

191 Ko. GS 10–15: *nu bin ich an der künste liden / so meisterliche niht bereit, / daz ich nach diner werdekeit / der zungen hamer künne slahen.*

192 Vgl. Kellner 2009b, S. 140 f. und 143 f.

193 Ko. GS 38–43: *mit eime blie linde / durgrebt man e den adamas / (und brichet niht ein dünnez glas / mit eime slegel stehelin), / e man die hohen er din / mit worten übergiudet.*

194 Vgl. Schnyder 1996, S. 48 f.; Marshall 2017, S. 364.

195 Vgl. Köbele 2012, S. 309.

Die Artifizialität der Schmiedemetapher und der aus der höfischen Praxis stammende Agon, die Wolfram und Heinrich von dem Türlin poetologisch ‚erfolgreich' (nämlich die gewünschte Rede ermöglichend) auf das Lob als Gegenstand und Zweck der Dichtung bezogen hatten, sind die falschen Paradigmen, um mit dem besonderen Gegenstand ‚Marienlob' zurechtzukommen.

Deshalb beginnt Konrad, die Schmiedemetaphorik mit floralen, Blumenkranz- und Gartenmetaphern zu durchmischen.[196] Im ‚Mai-Garten der Künste', wo die ‚Lob-Blüten' bereitliegen, der originelle Reim ‚blüht' und der ‚Bach' der Inventio plätschert,[197] wäre das ‚Kränzlein' der *wirde* Marias von einem zu ‚blümen und zu flechten', der das ‚Mai-Reis der Künste' in seiner Brust trägt.[198] Doch obwohl er den Garten der Künste wahrnehmen kann,[199] bleibt Konrad von den dort bereitstehenden Gaben ausgeschlossen; der Garten ist ihm *ze wilde* (Ko. GS 79) – fremd und unzugänglich –, sein Lob bleibt unangemessen.[200] Jener Garten ist auch ein Garten der Überbietung,[201] der sich von Gottfrieds Literaturexkurs herschreibt.[202] Im Garten sitze Gottfried von Straßburg ‚auf grünem Klee, der vom Tau süßer Rede nass' sei (*uf grüenem cle / von süezer rede touwes naz*); dieser ‚Klee' spielt an auf Gottfrieds imaginierte Inspiration durch den ‚wahren Dichterquell' (Go. Tr. 4896–4922, hier 4921 f.: *daz si* [Gottfrieds *rede*] *niuwan ûfe clê / unde ûf liehten bluomen gê*).[203] Konrad versucht gar nicht erst, Gottfried zu überbieten, sondern ist von Anfang an geschlagen. Der ‚inspirierte' Gottfried habe als ‚kunstreicher erster Schmied' (*wæher houbetsmit*) ‚goldene Gedichte' (*guldin getihte*) produziert, wie sie Konrad (gemäß Ko. GS 10–15) versagt geblieben sind, und er hätte Maria besser gelobt, als es Konrad jemals könnte.[204] Die Naturmetaphorik des Gartens, so lässt sich diese Szenerie deuten, verweist vor allem in ihren Elementen des ‚Reises in der Brust' (Ko. GS 60 f.) und des fließenden Wassers (Ko. GS 90–93 und 95) auf die göttliche – oder marianische – Inspiration,[205] die Konrad verwehrt bleibt. Erst durch die Einsicht, dass der Agon im Garten der Inspiration erst recht nicht weiterführt, kann die Rede des Marienlobs gelingen: Wer in dieser Gattung danach strebt, besser zu loben, muss scheitern. Konrad verzichtet schließlich

196 Vgl. Köbele 2012, S. 313; Marshall 2017, S. 366–370; Keim 2020, S. 174–179.

197 Ko. GS 78–91.

198 Ko. GS 60–63: *er muoz der künste meienris / tragen in der brüste sin, / swer diner wirde schäpelin / sol blüemen unde flehten.*

199 Siehe dazu die Detailschilderungen der Elemente des Gartens in Ko. GS 78–95.

200 Ko. GS 74–93.

201 Vgl. Köbele 2012, S. 309.

202 Vgl. Keim 2020, S. 176 f.

203 Vgl. Keim 2020, S. 177.

204 Ko. GS 94–103: *ich sitze ouch niht uf grüenem cle / von süezer rede touwes naz, / da wirdeclichen ufe saz / von Strazburc meister Gotfrit, / der als ein wæher houbetsmit / guldin getihte worhte. / der hæte, an alle vorhte, / dich gerüemet, frouwe, baz, / dann ich, vil reinez tugentvaz, / iemer künne dich getuon.*

205 Zur an die Wassermetaphorik angeschlossenen, für Maria sinnbildlichen Fruchtbarkeitsmetaphorik vgl. Marshall 2017, S. 364–366, zum Tau als Metapher der Empfängnis S. 370.

auch auf *golt* (Ko. GS 105), das heißt, er gibt den Versuch, die Inspiration in ein materiales Werk umzusetzen, auf. Nachdem er sich „vom Bild des männlichen Schmiedes (und entsprechenden Dichterberühmtheiten) distanziert hat“, nähert er sich im Gegenzug, das hat Marshall treffend herausgearbeitet, der „weiblichen Fruchtbarkeit Marias“ an.[206] Wie Maria den Gottessohn ‚ohne Akt‘ empfangen hat, möge sie, so bittet Konrad, seinen ‚guten Willen anstelle des Werks empfangen‘.[207] Artifizialität und Agon werden gleichermaßen verabschiedet. Der *tor* Konrad muss zwischen lauter ihm überlegenen Dichtern Maria *loben* (Ko. GS 130), wie der Kuckuck von der Nachtigall übertönt wird (Ko. GS 130–135). Marias *helfe* (Ko. GS 136) und die eigene Kunstlosigkeit (Ko. GS 137: *ich künsteloser man*) ermöglichen den Beginn des *lobes* (Ko. GS 138) *mit reinem willen* (Ko. GS 138) – ohne Werk.

4.3 Hausbaumetaphorik. Ordnung im Voraus und agonale Inventio

Metaphern und Vergleiche des Bauens und der Architektur, des Hauses und seiner Teile – vom Fundament bis zum Eckstein – sind in der europäischen Literaturgeschichte seit der Antike allgegenwärtig.[208] So ubiquitär die Baumetaphorik ist, so unüberschaubar sind die Bereiche, in denen sie angewendet wird. Ohly hat für die Hausmetaphorik der griechisch-lateinischen Antike in einem grundlegenden Lexikonartikel, der über 150 Spalten umfasst, eine Gesamtschau versucht.[209] Sein umfangreiches Material unterteilt er nach Bildempfängern in die beiden umfassenden Bereiche „Die Welt“ und „Der Mensch“, was die große Reichweite der Baumetaphorik treffend abbildet. Innerhalb der zweiten Kategorie unterscheidet Ohly weiter die Unterkategorien „Der Leib u[nd] die Körperteile“, „Gemeinschaften u[nd] ihre Ordnung“, „Weitere Verwendung der Hausmetapher im natürlichen, ethischen u[nd] religiösen Bereich“ sowie schließlich „Werke des Geistes“, worunter dann „Dichtung als Bauwerk“ den Abschluss bildet.[210] Poetologische Baumetaphorik ist also zunächst einmal nichts Besonderes.

206 Marshall 2017, S. 372.

207 Ko. GS 106 f.: *davon du, frouwe, enphahen solt / den guoten willen für diu werc.*

208 Für eine Annäherung vgl. Böhringer 2014, für eine Überschau Ohly 1986, der (Sp. 907) das Haus auf dem Grund von „Alter u. Dauer, Ubiquität u. Variabilität als einen der in der Welt der Antike u. des frühen Christentums am häufigsten gewählten Bildspender, der obendrein zu außergewöhnlich zahlreichen u. verschiedenartigen Bildempfängern in eine Einsicht begründende Beziehung gesetzt worden ist“, qualifiziert.

209 Vgl. Ohly 1986, der indes das „Desiderat einer Gesamtdarstellung“ nicht erfüllt zu haben behauptet (Sp. 910).

210 Ohly 1986, Sp. 905 f. Zur Begründung der Ordnung nach Bildspendern und nicht -empfängern vgl. Sp. 908 f.

Bisherige Arbeiten zur poetologischen Baumetaphorik in der mittelalterlichen Literatur bieten einerseits Belegsammlungen,[211] andererseits vertiefende Interpretationen der poetologischen Baumetaphern einzelner Texte.[212] Eine umfassende mediävistische Studie liegt nicht vor.[213] Während die von Ohly im genannten Lexikonartikel angekündigte[214] Untersuchung zur Hausmetaphorik im Mittelalter nie erschienen ist, bieten seine Überlegungen zur antiken Hausmetaphorik einen guten Ausgangspunkt für eine mediävistische Annäherung an die poetologische Metaphorik des Hausbaus. Während Ohly die Haus(bau)metaphorik zentral auf die Ordnungsstiftung – poetologisch mithin auf Strukturierungsverfahren im Bereich der Dispositio – verpflichtet und sonst in der Forschung auch die in der antiken Rhetorik gründenden Memoria-Funktionen des Hausbaus fokussiert werden, möchte ich den ‚poetologischen Hausbau', ausgehend vom Motiv andauernder Erinnerung an den Namen im poetischen Werk-Monument, als artifizielle Konfiguration agonaler Praxis rekonstruieren, die besonders für die Reflexion der Inventio, des ersten und für die Originalitätserfordernisse fundamentalen Schritts der Materia-Bearbeitung, geeignet erscheint (Kap. 4.3.1). Anschließend analysiere ich die Inventio-bezogene Baumetaphorik in drei mittelhochdeutschen Texten unter dem zuvor herausgearbeiteten Aspekt der Überbietung zwecks Materia-Aneignung: in Thomasins von Zerklaere *Welschem Gast* (Kap. 4.3.2), in Albrechts sogenanntem *Verfasserfragment* zum *Jüngeren Titurel* (Kap. 4.3.3) und in Ulrichs von Etzenbach *Alexander* (Kap. 4.3.4). Das Genre des höfischen Romans wird dabei zwar im Fall Thomasins überschritten, aber seine Hof- und Tugendlehre konstituiert sich als Absage an den höfischen Roman (siehe Th. WG 1023–1162) und stellt so einen – wenn auch negativen – Bezug her, der die Aufnahme des *Welschen Gasts* hier rechtfertigen mag.

4.3.1 Bauen – Ordnung stiften – Überragen

Die rhetorischen und poetologischen Haus- und Gebäudemetaphern der Antike, die den Grundstein für spätere Metaphernverwendungen legen, hat, wie gesagt, Ohly gesammelt. Viele Haus(bau)-Metaphern und -Vergleiche für Sprachliches sind vor allem aus der Rhetorik bekannt. So nennt etwa Cicero das Vermeiden von Fehlern (*vitare vitium*) sowie den Gebrauch und die Fülle treffender Worte (*verborum usus et copia bonorum*) das

211 Nur wenige dichtungsbezogene Bilder lassen sich aus der umfänglichen Sammlung von Gebäude-Vergleichen im lateinischen Schrifttum des Mittelalters bei Grinda 2002, S. 742–781, herausziehen, siehe bes. S. 752 f., 758, 775, 777. Das deutschsprachige Material hat schon Boesch 1936, S. 24 m. Anm. 68, zusammengetragen; vgl. dann Harant 1997, S. 161–163.

212 Vgl. Obermaier 1995, S. 249–251; Stolz 1996, S. 136–139 und 375–393; Hamm 2011, S. 213–218; R.F. Schulz 2014, S. 44–47; Klein 2016/2017, bes. S. 246–255.

213 Die übergreifenden Studien zum Dichter als Baumeister beziehen sich auf Spätmittelalter, Renaissance und Barock (von der Moderne zu schweigen), vgl. Goebel 1971; Cowling 1998, bes. S. 139–202.

214 Vgl. Ohly 1986, Sp. 910.

fundamentum, auf dem der Redner seine Oratorik aufbaut (*aedificet*) und an das er seine *ars* anknüpft (*adiunget*).[215] Quintilian moderiert den Übergang von der Inventio zur Dispositio in einer Gleichnisreihe mit dem Vergleich, „wie es bei einem Bauvorhaben nicht hinreichend ist, Steine, Bauholz und was sonst zum Bauen dienlich ist, zusammenzutragen, wenn zu seiner Anordnung und Aufstellung nicht die eigentliche handwerkliche Geschicklichkeit hinzukommt, so kann beim Reden eine noch so überreiche Stoffülle nur einen Überschuß bilden und Materialhaufen, wenn nicht ebenfalls die Anordnung das Material richtig verteilt und zusammengefügt verbindet".[216] Auch der rhetorisch fügliche Satzbau (*compositio*) zieht seit Ciceros *quasi structura* für die Kohärenz in der Elocutio (Cic. orat. 149) die *structura*-Metapher sowie Bauvergleiche (Quint. inst. 8,6,63 und 9,4,27) geradezu an.[217]

Ohly sieht in der Verwendung von Baumetaphorik in literarischen Zusammenhängen zunächst einen Hinweis darauf, dass Dichtung und Textproduktion überhaupt als etwas „handwerkähnlich Lernbares"[218] gedacht werden. Das Haus und der Hausbau gehören demnach ins Paradigma der Artifizialität. Als zentrale Funktion der rhetorisch-poetischen Baumetapher in anthropologischer Hinsicht erkennt Ohly das „Sichheimischmachen[ ] im Außerhäuslichen", spezifischer in Hinsicht der Artifizialität des Hausbaus dann die „Projektion von Ordnung".[219] ‚Ordnung' kann in doppelter Weise, einerseits als ‚Reihenfolge', andererseits als ‚Relation von Teilen (zueinander und / oder zum Ganzen)' verstanden werden. Der erste Ordnungsbegriff fällt zunächst in den Bereich der Kleidermetaphorik. Denn lat. *ordo* lässt sich auf das Verb *ordiri* zurückführen, das zuerst ‚ein Gewebe anzetteln', im übertragenen Sinn dann allgemein ‚anfangen, beginnen' bedeutet.[220] Wenn das ‚Ordnen' etymologisch mit dem Anzetteln eines Gewebes

215 Cic. de orat. 3,151–152: *in quo non magna laus est vitare vitium, quamquam est magnum, verum tamen hoc quasi solum quoddam atque fundamentum est, verborum usus et copia bonorum.* [152] *Sed quid ipse aedificet orator et in quo adiungat artem, id esse nobis quaerendum atque explicandum videtur.*

216 Quint. inst. 7, prol. 1 (Übers. Rahn 2015, Bd. 2, S. 2/3): *sed ut opera extruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit.*

217 Vgl. Assfahl 1932, S. 46–50; Lieberg 1956, S. 462–474; Griffin 1960; Ohly 1986, Sp. 1052–1056.

218 Ohly 1986, Zitat Sp. 1049, Belege Sp. 1050–1059 mit der Abfolge 1. griechische Dichtung ‚vor der Rhetorik' (Sp. 1050 f.), 2. Architekturtheorie (Vitruv) mit Ordnungs- und Maßästhetik (Sp. 1051 f.), 3. Rhetorik (Sp. 1052–1056), inkl. Ergänzung anschaulicher Beispiele aus Dichtung, Theologie und Exegese (ab Sp. 1055), 4. poetisches ‚Bauwerk' als Monument (Sp. 1056 f.) und 5. Hausmetapher für die Hl. Schrift in der Bibelexegese (Sp. 1057–1059) sowie 6. *aedificatio* (Sp. 1059). Für die Antike sind zu ergänzen Lieberg 1985, S. 62–76; Nünlist 1998, S. 98–107; Gundlach 2019, S. 242–266. Systematisch grundlegend zur Affinität von Dichten und Handwerk ist Bickert 1988.

219 Ohly 1986, Sp. 907.

220 Vgl. TLL 1905–, Bd. 9, Sp. 951–965 (s. v. *ordo*), zur Etymologie hier Sp. 951 mit dem Verweis auf *ordiri*, TLL 1905–, Bd. 9, Sp. 947–950 (s. v.). Vgl. auch Scheidegger Lämmle 2016, S. 172.

zusammenfällt, kann sich die ‚Ordnung' im Fall poetologischer Hausbaumetaphorik zuerst in zweidimensionaler Hinsicht auf den Anfang einer Reihe (rhetorisch: *exordium*) beziehen.[221] Dieser Ordnungsbegriff der ‚Reihe' kann der rhetorischen Dispositio entsprechen.[222] Die ordnende Funktion einer Gebäudemetapher kann jedoch auch über den exordialen Folgeverweis, das heißt über Reihenfolge und Sequenz, hinausgehen. Der zweite und vielleicht eigentümlich hausbaumetaphorische Aspekt der Ordnungsstiftung wäre dann in demjenigen *ordo*-Begriff zu suchen, der in dreidimensionaler Hinsicht die konveniente oder symmetrische Relation der Teile eines Ganzen bezeichnet.[223]

221 Einige Beispiele für die sequenzielle Ordnungsstiftung der Architekturmetapher durch exordiales ‚Anzetteln' eines Gedichts bietet Pindar (vgl. die Belege bei Nünlist 1998, S. 103–105; vgl. auch Ohly 1986, Sp. 1050). Obwohl sie keine explizit poetologischen Metaphern sind, können auch großangelegte Architekturbeschreibungen am Anfang von Texten die Funktion ‚exordialer' Ordnung erfüllen; am bekanntesten dürfte das Beispiel der *Aeneis* sein, die ihrem Helden die Geschichte der Zerstörung Trojas in Gestalt einer großangelegten Tempel-Ekphrasis als „Bilder*reihe*" (Wandhoff 2003b, S. 50 [Hervorh. J. S.]) vor Augen stellt (Verg. Aen. 1,453–493). Vergil ruft dadurch nicht nur „bestimmte Typen der homerischen ‚Ilias' in Erinnerung", sondern stellt „sie seinem Epos als griechische Präfigurationen voran [...], die im Verlauf der Handlung durch ihre römischen Antitypen zu überwinden sind" (etwa: Achill – Aeneas, Penthesilea – Camilla) (Wandhoff 2003b, S. 231). Der im ekphrastisch-architektonischen *exordium* angezettelte Faden vergangener Handlungen weist dadurch zugleich voraus auf die Handlungsfolge der als Überbietung der *Ilias* angelegten *Aeneis*: die Geschichte des trojanischen Ursprungs Roms. Wandhoff fasst diese und ähnliche ‚Bildeingänge' in Großerzählungen, seinerseits eine Gebäudemetapher heranziehend, mit der Formel „Ekphrasis als Portal des Textes" (Wandhoff 2003b, Kap. 5).

222 Siehe etwa Rhet. Her. 3,16: [...] *dispositio est, per quam illa, quae invenimus, in ordinem redigimus* [...]; Cic. inv. 1,9: *dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio*. Auch bei der Ordnung der ‚sechs Teile der Rede' (*principium*, *narratio*, *divisio*, *conformatio*, *confutatio*, *conclusio*) lässt sich eine ‚kunstgemäße' (*artificiosus*) oder eine nach dem Urteil des Redners fall- und umstandsgemäß angepasste (*oratoris iudicio ad tempus adcommodatur*) Reihenfolge einhalten (Rhet. Her. 3,16–17). Vgl. Calboli Montefusco 1994, Sp. 833 f.

223 Cic. off. 1,144 (Übers. Gunermann 2007, S. 125) setzt *ordo* mit dem Zustand gleich, „daß [...] alles zueinander passend und in ausgewogenem Verhältnis sei" (*ut* [...] *omnia sint apta inter se et convenientia*). Vitruv definiert in *De architectura* die *ordinatio* als ‚maßhafte Zusammenmessung der Teile eines Werks und Gegenüberstellung ihrer Proportionen zur Symmetrie' (Vitr. 1,2,11: *Ordinatio est modica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio*). Einen entsprechenden ‚architekturtheoretischen' Ordnungsbegriff verwendet Ernst 2003, Sp. 416: „Der lateinische Begriff ‚O[rdo]' bezeichnet wie seine deutsche Entsprechung ‚Ordnung' ein gegliedertes, organisiertes Verhältnis zwischen den Teilen eines Ganzen." Vgl. auch Meinhardt 1984, Sp. 1251 (*ordo* „meint [...] die – mitunter nur faktische, meist aber sinnvolle – Anordnung von Teilen"). Dass Ordnung kein (im strengen Sinn) ‚definierbarer' Begriff sei, sondern erfahrener Vollzug, entwickelt Augustinis in *De ordine*. Vgl. auch Krings 1982 [1941], S. 53 f. In seiner ideengeschichtlichen Studie arbeitet Krings an Augustinus, Albert dem Großen, Thomas von Aquin und Bonaventura heraus, dass der ‚transzendentale' oder metaphysische *ordo*-Begriff, vorläufig verstanden als „Ganzes geordneter Teile" (S. 1), in der mittelalterlichen Philosophie die ‚wirkliche' Relation von Seiendem betrifft; vgl. bes. S. 77: „*Ordo* ist gleich *relatio*. [...] Ordnung ist

Auch dort, wo eine Haus- und / oder Baumetapher auf den ersten Blick den Aspekt der Reihenfolge einsichtig machen soll, kann sie Ordnung als Verhältnis von Teilen zueinander und zum Ganzen ins Spiel bringen.[224]

ihrem Wesen nach nicht für sich; Ordnung ist zwischen den Dingen; ist ein Schwebendes in allem und um alles Seiende. […] Ordo als Medium alles Seins." Zur Kritik und Differenzierung von Krings Ergebnissen vgl. Hübener 1984, bes. Sp. 1255 f.

224 Siehe etwa Cic. de orat. 2,320: *Omne autem principium aut rei totius, quae agetur, significationem habere debebit aut aditum ad causam et communitionem aut quoddam ornamentum et dignitatem; sed oportet, ut aedibus ac templis vestibula aditus, sic causis principia pro portione rerum praeponere* […]. Die ‚einfache' Analogie zwischen Rede und Gebäude besteht darin, dass die Einleitung (*principium*) derart in der Reihenfolge *vor* den übrigen Teilen einer Rede steht, wie man eine Vorhalle (*vestibulum*) oder den Eingang (*aditus*) *vor* den übrigen Teilen (im Innern) eines Gebäudes betritt (siehe *praeponere*). Zugleich und eigentlich betont Cicero an dieser Stelle jedoch, dass die Einleitung zur *causa* passen muss (siehe auch die weiteren Bemerkungen zu *principia* in Cic. de orat. 2,315–325, bes. 315: *Principia autem dicendi semper cum accurata et acuta et instructa sententiis, apta verbis, tum vero causarum propria esse debent; prima est enim quasi cognitio et commendatio orationis in principio, quaeque continuo eum, qui audit, permulcere atque allicere debet*). ‚Wie' (*ut*) Vorhallen zu Tempeln, ‚so' (*sic*) müssen die Einleitungen zu den Streitsachen ‚im Verhältnis' (*pro portione*) stehen. Diese verhältnismäßige Passung kann mit dem zweiten Aspekt des Begriffs ‚Ordnung' genannt werden. An einem anderen systematischen Ort, nämlich der ‚Teile' (*partes*) der Rhetorik (und nicht der Rede), kritisiert Quintilian, begrifflich an die *Rhetorica ad Herennium* und Cicero anknüpfend, zunächst diejenigen ‚Neuerer', die bei den (fünf kanonischen) Abteilungen der Rhetorik die *dispositio* von einer weiteren Kategorie namens *ordo* unterscheiden wollen (Quint. inst. 3,3,8): *non minus mihi cupidi novitatis alicuius videntur fuisse, qui adiecerunt ordinem, cum dispositionem dixissent, quasi aliud sit dispositio quam rerum ordine quam optimo conlocatio.* Diese vermeintliche Gleichsetzung der *dispositio* mit ‚Zusammenstellung' (*conlocatio*) in der ‚besten Ordnung der (gefundenen) Sachverhalte' (*optimus ordo rerum*) birgt jedoch im Kern eine Differenz: *dispositio* ist nicht ‚bloßer', sondern ‚qualifizierter' (nämlich ‚bester') *ordo*. An späterer Stelle expliziert Quintilian diese (hier noch negierte) Differenz (Quint. inst. 7,1,1): *Sit igitur* […] *ordo recta quaedam collocatio prioribus sequentia adnectens, dispositio utilis rerum ac partium in locos distributio.* Damit ist *ordo* festgelegt auf *verbindende* Reihenfolge: *ordo* ist sequenziell und linear, *dispositio* dagegen strukturell und räumlich, das heißt mehrdimensional; beide zusammen ergeben den doppelten Ordnungsbegriff, dessen Aspekte oben als Reihenfolge und Relation bestimmt worden sind. Vor diesem Hintergrund ist der voraufgehende und oben bereits zitierte Vergleich der Redekunst mit einem Bauwerk zu sehen, den Quintilian gelegentlich des Übergangs von der *inventio* zur *dispositio* anführt (Quint. inst. 7, prol. 1): *De inventione, ut arbitror, satis dictum est: neque enim ea demum, quae ad docendum pertinent, exsecuti sumus, verum etiam motus animorum tractavimus. sed ut opera extruentibus satis non est saxa atque materiam et cetera aedificanti utilia congerere, nisi disponendis eis conlocandisque artificium manus adhibeatur: sic in dicendo quamlibet abundans rerum copia cumulum tantum habeat atque congestum, nisi illas eadem dispositio in ordinem digestas atque inter se commissas devinxerit.* Vgl. dazu Assfahl 1932, S. 46; Ohly 1986, Sp. 1053; Grinda 2002, S. 748. Ausgefaltet wird bei Quintilian ein klassischer Vergleich (*ut … sic*), dessen Ziel es ist, die Funktion der *dispositio* zu begründen, die das Gefundene ordnet. Indem er die skizzierte Unterscheidung von sequenziellem *ordo* und struktureller *dispositio* variiert, bringt Quintilian auch im Gebäudevergleich die beiden Aspekte Reihenfolge und Relation ins Spiel; dabei erscheint jetzt allerdings *dispositio* als übergeordneter Begriff: sie ‚verteilt' oder ‚trennt' (siehe

Besonders deutlich tritt die artifizielle Ordnungsfunktion der Hausbaumetaphorik in der mittelalterlichen Bibelexegese zutage.[225] Nach dem Vorgang von Origenes und Hieronymus hat die exegetische Hausbaumetapher bei Gregor dem Großen eine avancierte Form gefunden, der zufolge die Bibelauslegung nach dem Prinzip des dreifachen Schriftsinns beim *fundamentum*, dem historischen Sinn beginnt, darauf den typologischen Sinn als *arcem fidei* und *fabricam mentis* errichtet, um schließlich das *aedificium* mit dem tropologischen oder Moralsinn farbig anzustreichen.[226] Im 12. Jahrhundert greift Hugo von St. Viktor die von Gregor geprägte Baumetapher mehrmals variierend auf und baut sie zu einer Allegorie wörtlichen wie allegorischen Bibellesens aus, die verschiedene Aspekte des Studiums der Heiligen Schrift veranschaulicht. Erstens vergleicht er – im Anschluss an die biblische Metapher der getünchten Leinwand (Ez 13,10: *et ipse aedificabat parietem illi autem liniebant eum luto absque paleis*; Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 4, S. 583: „und <das Volk> selbst hat eine Wand errichtet, sie aber haben diese mit Verputz ohne Streu bestrichen") – die Schriften der heidnischen Philosophen mit einer weiß übertünchten Lehmwand, die im Glanz des *eloquium* erstrahle, damit aber als unter einer prätendierten Gestalt der Wahrheit, der Falschheiten zugemischt würden, nur den Lehm des Irrtums (*lutum erroris*) mit überzogener Tünche verdecke,[227] die aufgrund ihrer Einfachheit trocken erscheinenden *divina eloquia* der Bibel hingegen mit einer Honigwabe, deren Süße sich im Innern verberge.[228] Hugo wollte mit diesem Vergleich, vielleicht unter Rückgriff auf eine frühere Adaption des gregorianischen Farbanstrichs in der Geschichtsschreibung,[229] den Ausschluss der heidnischen

digerere) das Gefundene ‚in die (einzelnen Abschnitte der) sequenziellen Ordnung' (*in ordinem*) und ‚fügt es untereinander zusammen' (siehe *inter se committere*). Dieses ‚relationierende' Zusammenfügen der gefundenen Sachverhalte ist der entscheidende ordnungsstiftende Moment, den der Hausbauvergleich verdeutlicht.

225 Vgl. De Lubac 1964, S. 41–60; Spitz 1972, S. 205–218; Brinkmann 1980, S. 132–140; Ohly 1986, Sp. 1044–1046, vgl. auch Sp. 912–915.

226 Greg. M. mor., *epist. miss.*, PL 75,513C: *Nam primum quidem fundamenta historiæ ponimus; deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erigimus; ad extremum quoque per moralitatis gratiam, quasi superducto ædificium colore vestimus.*

227 Hugo did. 4,1, S. 270,12–15: *Philosophorum scripturae, quasi luteus paries dealbatus, nitore eloquii foris pollent, quae, si quando veritatis praetendunt speciem, falsa admiscendo, quasi quodam colore superducto, lutum erroris operiunt.*

228 Hugo did. 4,1, S. 270,15–17: *Contra, divina eloquia aptissime favo comparantur, quae et propter simplicitatem sermonis arida apparent, et intus dulcedine plena sunt.*

229 Hugo könnte zurückgegriffen haben auf die *Praefatio* der *Vita Heinrici II. imperatoris* des Adalbold von Utrecht (gest. 1026). Dieser macht dem Historiographen zur Auflage, sich an die Wahrheit zu halten; dazu müsse er ‚Hass und körperliche Liebe, Neid und infernalische Schmeichelei' vermeiden (Adalb. vita, *praefatio*, S. 683,10–12): *Sed scriptor veritatem tenere nequit, nisi haec quattuor aut potenter devitaverit aut aliquatenus a mente deposuerit: odium et carnalem dilectionem, invidiam et infernalem adulationem*. Denn, so heißt es weiter, durch diese vier Laster ‚schwindet die Wahrheit, erglänzt die Falschheit durch überzogene Farbe' (S. 683,16–18): *Sic per hae quatuor* [...] *veritas evanescit, falsitas*

philosophischen Schriften aus dem Kreis der ‚heiligen Schriften' durch Kontrastierung mit den einzigartigen *divina eloquia* verdeutlichen.[230] Es geht ihm demnach um Kanonizität: „Heilige Schriften" sind nur solche, „welche von Verehrern des katholischen Glaubens verfaßt wurden und welche die Autorität der allgemeinen Kirche, um eben diesen Glauben zu stärken, zur Einreihung unter die heiligen Bücher aufgenommen und als lesenswert beibehalten hat."[231] Zweitens erinnert Hugo zur Einführung in den *ordo in disciplinis* anhand des dreifachen Schriftsinns (*historia, allegoria, tropologia*) mit Gregor daran, dass beim Gebäudebau zuerst das *fundamentum* gelegt (*historia*), dann die *fabrica* darüber errichtet (*allegoria*) und schließlich nach der Vollendung des Werks die *domus* mit übergezogener Farbe investiert wird (*tropologia*).[232] Drittens betont Hugo die Fundamentalität des historischen Sinns für das Studium mit derselben Baumetapher, die er, auf den bereits eingeführten Vergleich zurückgreifend, mit der Metapher der gefüllten Honigwabe kombiniert: Wie jeder Bau ohne Fundament nicht feststehen könne, so verhalte es sich auch mit dem Studium. Der historische Sinn sei *fundamentum* und *principium* des geistlichen Studiums, aus dem, gleichsam wie Honig aus der Wabe, die Wahrheit des allegorischen Sinns herausgedrückt werde. Darauf folgt im wörtlichen Zitat Gregors Baumetapher.[233] Viertens referiert Hugo im Kapitel zum allegorischen Sinn auf seinen eigenen Vergleich der Hl. Schrift mit einem Bauwerk, in dem, nachdem als Erstes das Fundament gelegt worden ist, die *structura* errichtet wird. Wirklich sei die Hl. Schrift einem Bauwerk ähnlich, weil sie ebenfalls eine *structura* habe. Deshalb sei angezeigt, den Vergleich noch etwas breiter auszuführen, und tatsächlich durchzieht das Werk des Maurers die weiteren Ausführungen. Die Auslegung der Bibel nach dem allegorischen Sinn erscheint im Handwerk des Maurers (*opus caementarii*) ausgesprochen detailliert

superducto colore nitescit. Dies könnte Hugos oben im Haupttext zitierten *nitor eloquii* sowie seine pejorative Wende der Gregor-Formel *superducto colore* angeregt haben.

230 Dafür spricht auch das Zitat von Hugos Abwertung der philosophischen Schriften bei Vinc. spec. doctr. 17,31, Sp. 1570D (hier Richard von St. Viktor zugeschrieben), unter der Überschrift *De excellentia diuina scriptura respectu saecularis scientiae.*

231 Hugo did. 4,1, S. 270,21–272,2 (Übers. Offergeld 1997, S. 271–273): *Scripturae divinae sunt quas, a catholice fidei cultoribus editas auctoritas universalis ecclesiae ad eiusdem fidei corrobationem in numero divinorum librorum computandas recepit et legendas retinuit.*

232 Hugo did. 6,2, S. 358,12–17 und 360,1 f.: *Primum ergo hunc ordinem qui quaeritur in disciplinis inter historiam, allegoriam, tropologiam, divinum lectorem considerare oportet, quae horum alia ordine legendi praecedant. In quo illud ad memoriam revocare non inutile est, quod in aedificiis fieri conspicitur, ubi primum quidem fundamentum ponitur, dehinc fabrica superaedificatur, ad ultimum consummato opere domus colore superducto vestitur.*

233 Hugo did. 6,3, S. 366,23–26 und 368,1–5: *Sed sicut vides quod omnis aedificatio fundamento carens stabilis esse non potest, sic est etiam in doctrina. Fundamentum autem et principium doctrinae sacrae historia est, de qua quasi mel de favo, veritas allegoriae exprimitur. Aedificaturus ergo „primum fundamentum historiae pone, deinde per significationem typicam in arcem fidei fabricam mentis erige. Ad extremum vero, per moralitatis gratiam quasi pucherrimo superducto colore aedificium pinge."*

und ausgefeilt: Die Richtschnur (*linea*) wird genannt, das Bleilot (*perpendiculum*), das ordentliche Einsetzen der behauenen und das Abfeilen der unpassenden Steine, insgesamt eine ‚Rückführung' des Ungestalten zur Form (*informia ad formam reducit*).[234] Was hier und in der Folge metaphorisch als Maurer-Werk beschrieben wird, transformiert die Exegese in ein hochgradig artifizielles Verfahren (wenn auch ein *aedificium spirituale* gemeint ist);[235] die Metapher selbst empfiehlt Hugo seinem Leser zur Nachahmung (*imitatio*).[236]

Während die Ordnungsstiftung durch das Gebäude des mehrfachen Schriftsinns respektiv und rekonstruktiv erfolgt, kann die Hausbaumetapher auch für eine prospektiv-konstruktive Ordnungsstiftung einstehen. Das Basismodell dieser Ordnungsstiftung bietet der platonische Demiurg, der den Kosmos nach einem bestehenden Muster herstellt; die Übertragung dieses Modells vorgängiger architektonischer Ordnungsstiftung in poetologische Zusammenhänge findet sich in Galfrids *Poetria nova* (siehe Kap. 2.5.2). Wie bereits herausgearbeitet wurde, beruht die Ähnlichkeit zwischen Baumeister und Dichter – so wie diejenige zwischen Baumeister und Deus artifex in der platonischen Kosmogonie – darauf, dass beide zuerst ein mentales Modell ihres jeweiligen Werks entwerfen und danach dieses Modell ins sinnlich-materielle Werk setzen. Das mentale Modell kann dabei Inventio und Dispositio umfassen. Während die Verwendung der Hausbaumetapher für die prospektive Ordnungsstiftung im Fall der Disposition der rhetorischen oder poetischen Rede sofort einleuchtet, scheint die Übertragung auf die Inventio weniger eingängig zu sein.

Zur Erläuterung ist zunächst festzuhalten, dass die Inventio einen hermeneutisch-mentalen Prozess bezeichnet. Tatsächlich lässt sich der Zusammenhang über die ‚architektonische' Präkonzeption eines Modells vor der Umsetzung ins Werk herstellen, wobei die Präkonzeption kein exklusives Verfahren der Architektur, sondern ein allgemein artifizielles ist. Cicero etwa verwendet in *De inventione* für die Selbstreflexion der Inventio (als Thema und seines Werks *De inventione*) das Paradigma der Malerei, indem er eine bekannte Zeuxis-Anekdote erzählt.[237] Zeuxis sei von den Einwohnern Krotons mit der Anfertigung eines Helena-Gemäldes – eines *simulacrum Helenae* gleichsam als ‚Abbild der Idee der schönen Frau' – für ihren Juno-Tempel beauftragt worden.

234 Hugo did. 6,4, S. 372,3–12: *Respice opus caementarii. Collocato fundamento, lineam extendit in directum, perpendiculum demittit, ac deinde lapides diligenter politos in ordinem ponit. Alios deinde atque alios quaerit, et si forte aliquos primae dispositioni non respondentes invenerit, accipit limam, praeeminentia praecidit, aspera planat, et informia ad formam reducit, sicque demum reliquis in ordinem dipositis adiungit. Si vero aliquos tales invenerit, qui nec comminui valeant nec congrue coaptari, eos non assumit, ne forte, dum silicem frangere laborat, limam frangat.*

235 Hugo did. 6,4, S. 376,3.

236 Hugo did. 6,4, S. 372,13 f.: *Intende! rem tibi proposui intuentibus contemptibilem, sed intelligentibus imitatione dignam.*

237 Siehe auch Plin. nat. 35,64.

Für die ‚Inventio' seines Gemäldes habe er nicht eine einzige junge Frau, sondern fünf junge Frauen zum Modell genommen (Cic. inv. 2,1): „Er glaubte nämlich nicht, alles, was er an Liebreiz suche, an einem einzigen Körper finden zu können, deswegen weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat."[238] Denn es sei das hohe Ziel des Zeuxis gewesen, dass „auf das stumme Abbild von dem lebenden Vorbild die Wahrheit übertragen wird" (*ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur*).[239] Die Einwohner von Kroton führten also Zeuxis die schönsten jungen Frauen der Stadt „an einem Ort zusammen und erteilten dem Maler die Vollmacht, die auszuwählen, welche er wollte" (*unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt*).[240] Die Anekdote am Beginn von *De inventione* wird zur Allegorie der Inventio. Am Anfang der Inventio steht die Idee (Helena als *die* schöne Frau schlechthin) im Geist des Malers, die auch *veritas* genannt wird. Damit diese ‚Wahrheit' vom ‚lebenden Muster' (*ex animali exemplo*) bestmöglich ins Artefakt ‚übertragen werde' (*transferatur*), benötigt Zeuxis ein ideales Muster, das er mittels des inventiven Verfahrens, mehrere *exempla* zu einem einzigen Muster zu verschmelzen, gewinnt. Dass hierbei an eine ‚Depictio' als topische Inventio zu denken ist, spiegelt die Anekdote, wenn die Einwohner Krotons alle jungen Frauen *unum in locum* zusammenführen: An diesem einen Topos der exemplarischen Fülle ‚findet' Zeuxis durch seine ausgeprägte Auswahl-Fähigkeit (*potestas elegendi*) sein aus den fünf schönsten jungen Frauen zusammengesetztes (daher *unum*) Muster. Der Finde-Prozess namens Inventio hat also einen dezidiert konstruktiven und kompilativen Charakter.

Cicero ‚findet' seinerseits in der Anekdote sein Muster für die Reflexion der Inventio von *De inventione*, wobei die zentrale Ähnlichkeit in der Versammlung verschiedener Muster an einem Ort liegt:

> Quod quoniam nobis quoque voluntatis accidit, ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum, cuius omnes partes, quocumque essent in genere, exprimendae nobis necessarie viderentur, sed omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerpsimus et ex variis ingeniis excellentissima quae libavimus.
>
> Da es ja auch mein Wille war, ein Lehrbuch der Rhetorik zu schreiben, habe ich nicht irgendein einzelnes beispielhaftes Werk vorgeführt, dessen Teile ich allesamt, welcher Art sie auch sein mögen, glaubte, notwendigerweise wiederzugeben müssen, sondern ich brachte alle Schriftsteller an einem Ort zusammen, und was ein jeder am zweckmäßigsten vorzuschreiben schien, habe ich herausgenommen und aus vielen Geistern das jeweils Vorzüglichste entlehnt.[241]

238 Cic. inv. 2,1,3 (Übers: Nüßlein 1998, S. 167): *Neque enim putavit omnia, quae quaereret ad venustatem, uno se in corpore reperire posse ideo, quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit.*

239 Cic. inv. 2,1,2 (Übers. Nüßlein 1998, S. 167).

240 Cic. inv. 2,1,3 (Übers. Nüßlein 1998, S. 167).

241 Cic. inv. 2,2,4 (Übers. Nüßlein 1998, S. 167).

Für die Idee oder den Plan des Werks, die *ars dicendi* ‚genau und gründlich zu schreiben' (*perscribere*), genügt nicht *unum exemplum*, sondern es müssen alle Rhetorik-Schriftsteller *unum in locum* zusammengebracht, es muss also die konstruktiv-kompilatorische topische Inventio des Zeuxis imitiert werden. Aus allen Rhetorik-Schriftstellern, das heißt aus einer größeren Fülle an Mustern als Zeuxis, habe Cicero dann durch seine eigene prononcierte ‚Auswahl-Macht' (*eligendi potestas*)[242] die *excellentissima* identifiziert und aus ihrem Ursprungsort herausgetrennt (*excerpsimus, libavimus*). Damit sind vier Stufen der Inventio beisammen: der intentionale Vorwurf (*voluntas*), die eigentliche Findung von topisch konzentrierten Mustern (*cogere unum in locum*), die Auswahl der für den Entwurf einer idealen Blaupause geeigneten Muster (*eligere*) und schließlich deren Extraktion (*excerpere*).

Ciceros Inventio-Reflexion impliziert schließlich eine agonale Imitatio der Vorgänger. Denn im Anschluss an die Zeuxis-Anekdote lässt sich Cicero so verstehen, dass er dem Muster des Aristoteles gefolgt sei, der erstmals alle Rhetorikschriftsteller – angefangen beim *inventor* der Rhetorik, Teisias – ‚in einem Ort' (*unum in locum*) zusammengezogen und dabei so weit übertroffen habe, dass man seither die *praecepta* der Vorgänger nur noch bei ihrem *explicator* Aristoteles nachzulesen pflege.[243] Im inventiven Verfahren, das die Inventio reflektiert (*unum in locum conducere*), folgt Cicero demnach nicht nur Zeuxis, sondern auch Aristoteles – und scheint sich, wenn er abermals eine große Zusammenschau aller Rhetorikschriftsteller, Aristoteles eingeschlossen, *unum in locum* unternimmt, zugleich an der aristotelischen Überbietungsgeste zu messen.

Während Cicero keinen Begriff für das inventiv zusammengestellte Muster hat, aber die Idee von Zeuxis' Helena *veritas* und die einzelnen Rhetorikhandbücher als Muster jeweils *exemplum* nennt, begegnet bei Galfrid der Begriff des *archetypus* (Galfr. P.n. 48), womit das Paradigma der platonischen *Timaios*-Tradition gemeint ist, das als *exemplar* den paradigmatischen Zusammenhang der *exempla* stiftet.[244] Dieser Platonismus des Paradigma-Begriffs, der die Bedeutungen ‚Beispiel' und ‚Muster' umfasst (Calc. trans. 28a–b und 29a), kann lateinisch als *exemplar* für ‚Muster' und *exemplum* für

242 Cic. inv. 2,2,5: *Ex maiore enim copia nobis quam illi fuit exemplorum eligendi potestas.*

243 Cic. inv. 2,2,6: *Ac veteres quidem scriptores artis usque a principe illo atque inventore Tisia repetitos unum in locum conduxit Aristoteles et nominatim cuiusque praecepta magna conquisita cura perspicue conscripsit atque enodata diligenter exposuit; ac tantum inventoribus ipsis suavitate et brevitate dicendi praestitit, ut nemo illorum praecepta ex ipsorum libris cognoscat, sed omnes, qui quod illi praecipiant velint intellegere, ad hunc quasi ad quendam multo commodiorem explicatorem revertantur.*

244 Hugo von St. Viktor etwa nennt als erste Bedeutung von *natura* die platonische Idee als paradigmatisches ‚Sein' der Dinge (Einheit von Form- und Exemplarursache) und gebraucht dabei *archetypus* und *exemplar* als austauschbare Begriffe (Hugo did. 1,10, S. 144,1–5): *Primo modo per hoc nomen* [sc. *natura*] *significare voluerunt illud archetypum exemplar rerum omnium, quod in mente divina est, cuius ratione omnia formata sunt, et dicebant naturam esse unius cuiusque rei primordialem causam suam, a qua non solum esse sed etiam talis esse habeat.*

'Beispiel' (oder umgekehrt) differenziert werden, wobei zwischen *exemplum* und *exemplar*, folgt man Wilhelm von Conches, qua 'Ähnlichkeit' vermittelt wird: 'Und das *exemplum* ist dasjenige, gemäß dessen Ähnlichkeit irgendetwas entsteht, das *exemplar* aber ist dasjenige, was in Ähnlichkeit einer anderen Sache entsteht. Aber oft setzt man das eine für das andere.'[245] Selbst in der *Vulgata* begegnet der *exemplar-* als Musterbegriff, etwa als Bezeichnung des göttlichen Musters für das Tabernakel (Ex 25,40: *inspice et fac secundum exemplar quod tibi in monte monstratum est*). Damit wird nun gerade ein Gemeinbegriff der Artifizialität angesprochen; der Exemplarismus des Werks ist kein Proprium der Architektur, sondern bildet eine Grundtatsache artifizieller Produktion. So sagt Heinrich von dem Türlin im Epilog seiner *Crône* im Einklang mit Galfrids Differenzierung von mentaler Präkonzeption und manueller Ausführung (siehe Kap. 4.2.3): 'Damit ist die *Crône* vollendet, die meine Hände dem Besten gemäß geschmiedet haben, wie sie mein Geist vor sich fand: aus einem *exemplar*.'[246] Die Verwendung der Schmiedemetaphorik zeigt die Variabilität der Artifizialitätsmetaphorik. Der Hausbau ist, wenn man der mentalen Präkonzeption von Ordnung anhand des *archetypus-* oder *exemplar*-Begriff folgt, nur eine Metapher unter anderen (wie 'Malen' und 'Schmieden').

Über den Aspekt der genuin artifiziellen Ordnungsstiftung hinaus weist die Verwendung von Hausbaumetaphern dafür, die Stiftung von Erinnerung zu veranschaulichen oder zu vollziehen. Dabei wird in der Rhetorik ein Zusammenhang über den Ordnungsbegriff hergestellt; Memoria kann als Funktion der Ordnungsstiftung verstanden werden. Die berühmte, etwa von Cicero und Quintilian referierte Erzählung vom Ursprung der Memoria,[247] wonach der Dichter Simonides von Keos, nachdem das Gebäude seines Gastgebers zusammengestürzt ist, die unkenntlichen Leichen der Verschütteten anhand der Erinnerung an eines jeden Sitzplatz identifizieren konnte (*quod meminisset, quo eorum loco quisque cubuisset*),[248] endet mit der Feststellung, dass am meisten die

245 Guillelm. glos. Plat. 38,7–9, S. 70: *Et est exemplum id iuxta cuius similitudinem fit aliquid, exemplar uero id quod fit ad similitudinem alterius rei. Sed saepe unum pro alio ponitur.* Das eine für das andere setzt z. B. Papias, s. v. *Exemplar*, fol. 97r: *Exemplar unde aliquid exemplatur, exemplum uero quod ad aliud adducitur.* Wilhelm hat die Unterscheidung der Begriffe *exemplum* und *exemplar* sowie den Hinweis, dass beide regelmäßig vertauscht werden, aber offenbar von Bernhard von Chartres übernommen, siehe Bernard. Carnot. glosae 4,109–113, S. 161: Imago [Calc. trans. 29a] *Et quia hoc mundus factus est ad exemplum immutabile, ergo est* imago alterius [Calc. trans. 29a], *id est archetipi. Dicunt quidam exemplum esse ad cuius similitudinem aliquid fit, exemplar quod ad alterius similie fit, et tamen improprie posita pro se inueniuntur. Alii e conuerso uolentes Platonem improprie exemplum pro exemplari posuisse.* Vgl. auch Agamben 2009, S. 22.

246 He. Cr. 29965–29970: *HJe mit hat ein end / Die krone, die mine hend / nach dem besten gesmidt hant, / Als sie min synn vor yme vant / Vsz einem exemplar.*

247 Vgl. Ohly 1986, Sp. 1018–1020; Goldmann 1989; Neuber 2001, Sp. 1044 f.

248 Cic. de orat. 2,352 f.: *Dicunt enim, cum cenaret Crannone in Thessalia Simonides apud Scopam, fortunatum hominem et nobilem, cecinissetque id carmen, quod in eum scripsisset, in quo multa ornandi causa poetarum*

‚Ordnung' (*ordo*) das Gedächtnis aufhelle.[249] Mit Simonides wird die Ordnung der Gedächtnisinhalte räumlich über *loci* realisiert.[250] Im Mittelalter wird das Gedächtnis oft als *thesaurus* verstanden.[251] Insgesamt spielt die Memoria für die Textproduktion eine zentrale Rolle, die Carruthers in der Formel „The Poet as Master Builder" anvisiert.[252] Wichtig für Memoria-fundiertes Schreiben wird auch die biblische Arche, für deren Bau Gott zunächst formale Anweisungen gibt (Gn 6,14–16), die Noah anschließend umsetzt (Gn 6,22: *fecit ergo Noe omnia quae praeceperat illi Deus*). In der monastischen Schreibkultur avanciert die Arche zur Metapher für eine Poetologie der Memoria, die den Prozess der Inventio aus dem Geist der Erinnerung vollzieht.[253]

Nicht auf Ordnung, sondern vor allem auf die Dauerhaftigkeit der Erinnerung, hier an das eigene Oden-Werk, zielt Horaz' Ambition: *Exegi monumuntum aere perennius* (Hor. carm. 3,30,1; Übers. Holzberg 2018, S. 443: „Ich habe ein Monument vollendet, das dauerhafter ist als Erz").[254] Mit dem horazischen *monumentum* verbindet sich das Moment des Anspruchs auf zeitüberdauernden Ruhm des eigenen Namens (Hor. carm. 3,30,10: *dicar*; Übers. Holzberg 2018, S. 443: „Ich werde genannt werden"), der zugleich Überbietung impliziert (*aere perennius*; „dauerhafter als Erz"), und zwar, wie die Fortsetzung verdeutlicht, anderer memorialer Formationen (Hor. carm. 3,30,2: *regalique situ pyramidum altius*; Übers. Holzberg 2018, S. 443: „und höher als der königliche Bau der Pyramiden"). Damit lässt sich der Metapher memorialer Monumentalisierung eine Funktionalisierung des Bauens für die Überbietung anderer durch Dichtung entnehmen, die im Dienst unverhüllter Überhebung (*superbia*), ausdrücklicher Ambition auf ewigen Nachruhm und beanspruchter Unsterblichkeit des Werks steht (Hor. carm. 3,30,6–16). Die Dichtung baut ein Monument, das im Agon unvergängliche Memoria stiftet. Eine ähnliche, jedoch

more in Castorem scripta et Pollucem fuissent, nimis ilium sordide Simonidi dixisse se dimidium eius ei, quod pactus esset, pro illo carmine daturum; reliquum a suis Tyndaridis, quos aeque laudasset, peteret, si ei videretur. Paulo post esse ferunt nuntiatum Simonidi, ut prodiret; iuvenes stare ad ianuam duo quosdam, qui eum magnopere vocarent, surrexisse illum, prodisse, vidisse neminem. Hoc interim spatio conclave illud, ubi epularetur Scopas, concidisse; ea ruina ipsum cum cognatis oppressum suis interisse. Quos cum humare vellent sui neque possent obtritos internoscere ullo modo, Simonides dicitur ex eo, quod meminisset, quo eorum loco quisque cubuisset, demonstrator unius cuiusque sepeliendi fuisse.

249 Cic. de orat. 2,353: *Hac tum re admonitus invenisse fertur ordinem esse maxime, qui memoriae lumen adferret.*

250 Cic. de orat. 2,354: *Itaque iis, qui hanc partem ingenii exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent, effingenda animo atque in iis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteremur.*

251 Vgl. Carruthers 2008, zu Gedächtnismetaphern wie *tabula* und *thesaurus* S. 18–55.

252 Vgl. Carruthers 1993. Vgl. außerdem sehr differenziert zu den verschiedenen Textpraktiken im Zeichen der *memoria* Carruthers 2008, S. 195–337.

253 Vgl. Carruthers 2008, S. 293–302 (zu Hugos von St. Viktor Archentraktat).

254 Vgl. Gundlach 2019, S. 251–258.

christlich gewendete ‚Monumentalisierung' der Memoria des eigenen Werks unternimmt auch Walter von Châtillon in seiner *Alexandreis*.[255]

Für den Hausbau selbst hat Vitruv in einer Kultur- als Baugeschichte die große Relevanz von Imitatio und Aemulatio rekonstruiert. Begannen die Menschen der Vorzeit ihr Leben „wie die wilden Tiere in Wäldern, Höhlen und Hainen",[256] entdeckten sie bald die angenehmen Wirkungen des einmal zufällig entstandenen Feuers und lernten den Wert der ums wärmende Feuer versammelten und durch Gespräche verbundenen Gemeinschaft schätzen.[257] Der nächste, gemeinschaftlich getragene Entwicklungsschritt sei dann die auf der Grundlage des aufrechten Gangs und der dadurch zum Hand-Werk freien Hände möglich gewordene Fähigkeit des Hausbaus gewesen: Es „begannen in dieser Gemeinschaft die einen, aus Laub Hütten zu bauen, andere, am Fuß von Bergen Höhlen zu graben; einige ahmten auch die Nester der Schwalben nach [*hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes*] und stellten aus Lehm und Reisig Behausungen her, um dort unterzuschlüpfen."[258] Soweit beschränkt sich die Artifizialität der Urmenschen noch auf eine Imitatio naturae – sie, die „wie die wilden Tiere" lebten, errichten nun Unterschlüpfe, die eine Ähnlichkeit mit jener ursprünglichen Lebensweise bewahren und auch ausdrücklich als Nachahmungen tierischer Behausungen klassifiziert werden. Erst jetzt setzt auf einer zweiten Stufe[259] die Imitatio anderer Menschen selbst ein, wobei das vom Wetteifer gespeiste Bestreben, die Bauten der anderen zu überbieten, das Innovationspotential dieser zweiten, agonalen Form der Nachahmung aktiviert:

> Tunc observantes aliena tecta et adicientes suis cogitationibus res novas, efficiebant in dies meliora genera casarum. [3] Cum essent autem homines imitabili docilique natura, cotidie inventionibus gloriantes alius alii ostendebant aedificiorum effectus, et ita exercentes ingenia certationibus in dies melioribus iudiciis efficiebantur.

> Dann beobachteten sie die Behausungen der anderen, fügten durch eigenes Nachdenken Neuerungen hinzu und schufen so von Tag zu Tag bessere Arten von Hütten. Da aber die Menschen von Natur zur Nachahmung geneigt und gelehrig waren, zeigten sie, stolz auf ihre Erfindungen, täglich der eine dem anderen, wie sie ihre Bauten durchführten. So übten sie im Wetteifer ihre Erfindungskraft und wurden von Tag zu Tag zu Menschen mit besserem Urteil.[260]

255 Vgl. C. Janka / Stellmann 2020, S. 57 f., 63–65 und 74 f.

256 Vitr. 2,1,1 (Übers. Fensterbusch 1991, S. 79): *Homines vetere more ut ferae in silvis et speluncis et nemoribus nascebantur* [...].

257 Siehe Vitr. 2,1,1.

258 Vitr. 2,1,2 (Übers. Fensterbusch 1991, S. 79–81): [...] *coeperunt in eo coetu alii de fronde facere tecta, alii speluncas fodere sub montibus, nonnulli hirundinum nidos et aedificationes earum imitantes de luto et virgulis facere loca, quae subirent.* – Der (nicht von Vitruv her zu lesende) Nestbau der Schwalben wird von Gottfried von Straßburg in eine Allegorie der Inventio transformiert (Go. Tr. 8601–8628).

259 Vgl. Scholten 2009, S. 36, mit Verweis auf Cic. nat. 2,59 und 2,149 sowie Sen. epist. 90,4.

260 Vitr. 2,1,2–3 (Übers. Fensterbusch 1991, S. 81).

Innovationen (*res novas*) setzen bestehende Bauten anderer (*aliena tecta*) voraus. Der angeborene Nachahmungs- und Lerneifer habe zum gegenseitigen Vergleichen der fremden mit den eigenen Bauten, die dadurch stetig besser geworden seien, geführt. Dieses Vergleichen wiederum kann als Grundlage für die agonalen Überbietungsversuche angesehen werden. Der Imitatio-basierte Wettstreit, die zu *aemulatio* synonyme *certatio*, übt das angeborene kreative Vermögen (*ingenium*), und nur gemeinsam bringen Imitatio, Certatio und Ingenium das riesige Gebiet der menschlichen Kultur zur ausdifferenzierten Vollendung. Hierhin lenkt Vitruv seine Überlegungen, dass Imitatio und Certatio nicht nur immer komplexere Bauwerke herzustellen ermöglicht und nicht nur aus der Gewohnheit (*consuetudo*) eine Kunstfertigkeit und den erfahrenen Bauleuten Meister ihres Fachs (*fabri*) gemacht,[261] dass sie also nicht nur die Baukunst vollendet, sondern auch die Ausbildung aller anderen Künste und Wissenschaften (*ceterae artes et disciplinae*) bewirkt und so die Menschheit zur Zivilisation geführt hätten.[262] Die ursprüngliche Imitatio naturae bildet genauso wie die Bereitstellung der reichen Baumaterialien durch die Natur nur den ersten Schritt in einem fortschreitenden, mehrstufigen Prozess der Kulturalisierung und Zivilisierung, dessen Initialzündung *imitatio aliorum* und *certatio aliis* sind.

Wenn derart der Hausbau eine Kulturgeschichte der Artifizialität qua Agon impliziert und die Baumetaphorik prominent von Horaz für den ewigen Ruhm des eigenen Werkes und Namens funktionalisiert wird, legt die Verknüpfung der Baumetaphorik mit der Inventio, die schon in Ciceros *De inventione*, einem rhetorischen Grundtext des Mittelalters, durch das Paradigma des topisch gefundenen Musters die Überbietung der Vorgänger gewährleisten soll, einen dezidierten Fokus auf den Agon nahe. Die Übertragung der Baumetapher auf die Inventio fällt vor allem deshalb besonders leicht, weil der lateinische Begriff der *materia*, Zentralkategorie der Inventio im mittelalterlichen Wi(e)derdichten, allgemein dasjenige bezeichnet, woraus etwas anderes gemacht wird, und zwar besonders das Baumaterial, aus dem ein Gebäude errichtet wird.[263] Tatsächlich beschreiben mittelalterliche Accessus ad auctores-Verfasser wie Bernhard von Utrecht oder Konrad von Hirsau die *materia* der Inventio ausdrücklich als Baumaterial.[264] Wie

261 Siehe Vitr. 2,1,3 und 2,1,6–7.

262 Vitr. 2,1,6: [...] *ex fabricationibus aedificiorum gradatim progressi ad ceteras artes et disciplinas, e fera agrestique vita ad mansuetam perduxerunt humanitatem.* Vitruv spricht hier über die Menschen, deren artifizielle Fortschritte, angefangen bei der Architektur, stets aus dem Zusammenspiel von Ingenium und Imitatio sowie Certatio zu denken sind.

263 Siehe etwa Isid. etym. 19,19,4; Huguit. deriv., M 55,13, Bd. 2, S. 739; Alan. dist., s. v. *silva*, PL 210,944C.

264 Bernard. Traiect. comm., Z. 211–217, S. 67: *Materia est unde constat quidlibet, unde et materia quasi rei mater appellatur. Haec bifaria accipitur, in rebus, ut in domo lignum aut lapides, in vocibus, ut in Porfirio genus, species, differentia, proprium, accidens. Distingunt etiam nonnulli materiam sic, dicentes aliam esse de qua fit, ut litera de incausto, aliam in qua fit, ut pergamentum, aliam per quam fit, ut penna.* Ebenso bei Conr. Hirs. dial., Z. 222–226, S. 78.

die Inventio in Poetik und Poetologie keinen Selbstzweck hat, sondern dazu dient, die Originalität der Bearbeitung zwecks Aneignung der Materia zu sichern (siehe Kap. 2 und 3), verstärkt die Baumetaphorik, so die im Folgenden zu erprobende These, die ‚Agonalisierung' der Inventio.

Ein Hinweis für diese Funktionalisierung lässt sich vorerst einer Negativfolie entnehmen. Im Widmungsbrief zu seiner *Vita Sancti Severini* verwendet Eugippius die Hausbaumetaphorik, um die sprachliche Schlichtheit seines Werks demütig durch eigenes Unvermögen zu erklären. Er habe auf Anregung eines adligen Laien (*laici nobilis*) eine „Gedenkschrift" (*commemoratorium*) mit einigen Hinweisen (*indiciis*) zum Leben Severins zusammengestellt, „welche auf den uns wohlbekannten, täglichen Erzählungen der älteren Generation beruhten".[265] Der Laie habe nämlich angeboten, aus den Hinweisen „ein Büchlein über sein [Severins] Leben schreiben, das seinem Gedächtnis [*memoriae*] bei der Nachwelt förderlich sein werde".[266] Die Memoria in diesem frommen Kontext der Legende zielt indes – anders als etwa bei Horaz – primär auf den Namen des Heiligen, der den Inhalt der Legende bildet, und nicht auf den Namen des Autors. Aus Sorge davor, dass der „nur in weltlicher Literatur ausgebildet[e]" (*saeculari tantum litteratura politus*)[267] Laie die Vita des Hl. Severin in einer für einfache Leute zu hochgestochenen Sprache verdunkeln könnte, wo doch Erhellung das Ziel sei, habe Eugippius seine Notizen zurückgehalten;[268] jetzt allerdings übersende er sie gern dem römischen Diakon Paschasius, dem Adressaten des Widmungsbriefs, zur „sprachlichen Überarbeitung".[269] Den sicherlich aus demütig-frommer Übertreibung als besonders schlicht und einfach geschilderten Zustand der Gedenkschrift, dem Paschasius an Eloquenz nichts hinzuzufügen wissen wird,[270] fasst Eugippius in folgenden Vergleich:

> quisquis enim ad construendam domum architectum requirit, necessariam sollicitus materiem praeparat: quod si molis instar parietem impolitis componat artifice tardante lapidibus, numquid aedificasse, dicendus est, ubi nulla magistri structura prorsus intervenit, nulla rite subicitur fundamenti munitio? sic ego quoque pretiosam materiem ingenio vestro vilissima compositione vix praeparans num putari debeo conscripsisse quod cupio, ubi disciplinae liberalis nulla constructio, nullus grammatici culminis decor existit?

265 Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 2 (Übers. Nüßlein 1999, S. 5): [...] *indiciis ex notissima nobis et cottidiana maiorum relatione composui.*

266 Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 2 (Übers. Nüßlein 1999, S. 5): [...] *indicia, quibus instructus libellum vitae eius scriberet posterorum memoriae profuturum.*

267 Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 2 (Übers. Nüßlein 1999, S. 5).

268 Siehe Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 2.

269 Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 5 (Übers. Nüßlein 1999, S. 7): [...] *linguae tuae collocandum.*

270 Eugipp. vita, *Paschasii epist. ad Eugippium* 2: *direxisti commemoratorium, cui nihil possit adicere facundia peritorum.* – Eugipp. vita, *Paschasii epist. ad Eugippium* 3: *et ideo, quia tu haec, quae a me narranda poscebas, elocutus es simplicius, explicasti facilius, nihil adiciendum labori vestro studio nostro credidimus.*

> Wer immer nämlich zum Bau eines Hauses einen Architekten sucht, hält vorsorglich das benötigte Baumaterial bereit; wenn er nun eine Wand wie einen Damm aus unbehauenen Steinen zusammenfügt, weil der Künstler ausbleibt, kann man da sagen, er habe einen Bau errichtet, wo doch überhaupt kein Plan eines Meisters wirksam wurde, kein Fundament ordnungsgemäß gelegt ist? Wenn nun auch ich das wertvolle Material für Euer Talent in sehr dürftiger Zusammenstellung gerade eben bereitstelle, darf man da glauben, ich hätte geschrieben, was ich wünsche, wo doch kein Aufbau, der von feiner Bildung zeugt, kein Schmuck einer hohen Sprache vorhanden ist?[271]

Die zusammengestellten Hinweise werden mit der *materia*, dem ‚Baumaterial' verglichen, das ein Hausbauer vorhält, während er noch nach dem Architekten sucht. Die Zusammenstellung, die Eugippius selbständig angefertigt hat, entspreche einer aus unbehauenen Steinen aufgeschütteten Mauer. Das Gebaute verfüge weder über eine ‚ordentliche Zusammenfügung' (*structura*) nach Maßgabe eines architektonisch geschulten Meisters noch über ein gewohnheitsmäßig angelegtes Fundament. Obwohl ohne *constructio* und *decor* in der ‚ganz unbedeutenden Komposition' (*vilissima compositione*) des Eugippius gefasst, sei die *materia* dennoch ‚kostbar' (*pretiosa*). Die Materia des Heiligen steht in (angeblicher) Ermangelung künstlerischer Form mit ihrem Eigenwert ganz für sich. Weil es um die Memoria Severins geht, erhebt Eugippius keinen Anspruch auf eine kunstfertige und mithin originelle Bearbeitung der Materia, im Gegenteil ist er besorgt, dass eine zu kunstvolle Bearbeitung die Wirkung der Materia einschränken könnte. Das Eigentumsrecht an der Materia überlässt er bereitwillig einem anderen – dem planenden, ordnenden, strukturierenden Architekten. Heterologie ist hier (vorgeblich) alles, Autologie nichts. So wird, wo Artifizialität, Originalität und Agon ausdrücklich keinen Platz haben sollen, auch nicht eigentlich gebaut, sondern nur nach dem ‚Muster einer ungestalten Masse' (*molis instar*) etwas aufgeschüttet. Der Umkehrschluss liegt als Prämisse des Eugippius auf der Hand: Wenn metaphorisch eine kunstvolle Konstruktion für die Materia errichtet wird, sind Artifizialität, Originalität und Agon angezeigt.

Einen weiteren Hinweis für die Funktionalisierung der Hausbaumetapher für den Agon bietet der *Lohengrin*-Dichter. Vorbild seiner Imitatio ist, wie sich am Beispiel der Schmiedemetaphorik beobachten lässt (siehe Kap. 4.2.1), Wolfram von Eschenbach,[272] von dem er die Lohengrin-Materia zur (un)originellen Bearbeitung übernimmt. Im Rahmen der Schmiedemetapher hat der *Lohengrin*-Dichter die Überlegenheit seines Musters hinsichtlich der Begabung – des Schmiedefeuers – herausgestellt. Über sein eigenes *ingenium*, das für den Erfolg oder Misserfolg der Dichtung verantwortlich sei, zeigt sich der *Lohengrin*-Dichter dagegen unsicher: Vielleicht wohnt es in der ‚Künste-Kammer des Herzens' (Loh. 7643: *des herzen künste kamer*), vielleicht aber auch nicht. Über die Anwesenheit oder Abwesenheit der Kunst im Herzen muss das Publikum be-

271 Eugipp. vita, *epist. dedic. ad Paschasium* 4 (Übers. Nüßlein 1999, S. 7).

272 Siehe auch Kap. 3.2 und 3.3.4.

finden; mit Anwesenheit geht die Artifizialität der Ordnung des Hausbaus einher, mit Abwesenheit die irreguläre Unordnung – in beiden Fällen entsteht freilich ein Haus:

> ob dar inn [in der ‚Künste-Kammer des Herzens'] niht hât rîche kunst gehûset,
> Sô nemt willen vür die werc an. des getihtes zimmer,
> ob daz nâch winkelmezze sî
> niht geschicket, noch nâch mûrer meisters blî.
> daz nemt vür guot, daz uns got vreude gebe immer.
> (Loh. 765,6–10)
>
> Falls die mächtige Kunst in der Künste-Kammer des Herzens keine Wohnung genommen hat, nehmt den Willen für die Taten an. Falls das poetische Zimmerwerk weder mit dem Winkelmaß noch gemäß dem Bleilot des Maurermeisters ordentlich gefügt ist, haltet es dennoch für gut, damit Gott uns ewige Freude zuteilwerden lasse.

Für die architektonische Ordnung des ‚Zimmerwerks der Dichtung' ist Begabung nötig. Artifizialität ohne Talent hält der *Lohengrin*-Dichter für unmöglich. Entscheidend ist, dass das Artefakt auch dann beim Publikum reüssieren kann, wenn die Artifizialität fehlt; denn für den Erfolg beim Publikum gelten offenbar Maßstäbe, die über die technische Regularität des Werks hinausreichen. Das Publikum kann, mit anderen Worten, über die Nicht-Einhaltung von Regeln der Kunst des ordentlichen Hausbaus hinwegsehen. Im sozialen Verhältnis zwischen Dichter und Publikum kann der Versuch, Wolfram nachzuahmen und sich seine Lohengrin-Materia anzueignen, stärker gewichtet werden als die Regularität der Kunst.

4.3.2 Aneignende Inventio. *Der Welsche Gast* Thomasins von Zerklaere

Die poetologische Hausbaumetapher im Prolog des *Welschen Gasts* (entstanden 1215/1216), einer an junge Adlige adressierten Tugend- und Verhaltenslehre des Friauler Klerikers Thomasin von Zerklaere,[273] beschließt eine 140 Verse lange *vorrede* (Th. WG 137).[274] Die Deutung der Hausbaumetapher hängt von der Analyse des Prologs ab. Thomasin beginnt mit einer normativen, im Konditional formulierten Konzeptualisierung der Rezeption von didaktischer Literatur: Wer ‚gute Geschichten' (Th. WG 1: *guotiu maere*) liest, für den sei, sofern er dann selbst gut wird (Th. WG 2), seine Lektüre hilfreich (Th. WG 3). Deshalb soll sich jeder darum bemühen, das Gute, was er gelesen hat, in die Tat umzusetzen, das heißt, gut zu sein (Th. WG 4–6). Wer dagegen gute Geschichten hört oder liest (Th. WG 7), dann aber selbst nicht gut handelt, der verkehre durch seine Schlech-

273 Vgl. die grundlegende Studie Schanze 2018, in der die ältere Forschung umsichtig aufgearbeitet wird. Für die zentralen Daten zu Autor und Werk vgl. S. 1–11.

274 Vgl. für das Folgende Schanze 2018, S. 403–420.

tigkeit und seinen Neid das Gute (Th. WG 8–10). Wer einen anderen Mann für seine ‚Tugendhaftigkeit' (Th. WG 12: *vrümkeit*) lobt, möge danach streben, diesem gelobten, tugendhaften Mann nachzufolgen (Th. WG 14 f.: *der sol sich vlîzen des vil hart / daz er kome in sîne vart*), damit auch von ihm anerkennend gesprochen werde (Th. WG 15 f.). Von tugendhaften Leuten zu lesen, sei wichtig; noch wichtiger sei es freilich, dass man selbst ein tugendhafter Mann (Th. WG 19: *ein biderbe man*) wird (Th. WG 17–20). Thomasin fordert also eine Umsetzung gelesener literarischer Geschichten vom guten Handeln tugendhafter Menschen in eigenes gutes Handeln zur Steigerung der eigenen Tugendhaftigkeit. Die Vermittlung zwischen dem Gelesenen und dem eigenen Handeln soll über das – wegmetaphorisch gefasste – ‚Nachfolgen' und Imitieren der Guten geleistet werden. Als Nächstes erklärt Thomasin, selbst viel und lang vom nützlichen Handeln tugendhafter (*vrumer*) Leute in der Welt gehört zu haben (Th. WG 21–23). Derart als Experte für tugendhaftes Handeln ausgewiesen, will er anschließend darlegen, was ‚Tugendhaftigkeit' (Th. WG 25: *vrümkeit*), ‚Erziehung und Disziplin' (Th. WG 25: *zuht*) und ‚Tugend' (Th. WG 26: *tugent*) sind und wie man sie erreicht (Th. WG 24–29). Die *lêre* von *zuht*, wie sie der *Welsche Gast* bietet, ertüchtige zur Tugend (Th. WG 30–32: *swer zühte lêre merket wol, / ez mag im vrumen an der tugent / bêdiu an alter unde an jugent*).[275] Es folgt ein längerer Abschnitt (Th. WG 33–86), in dem Thomasin seine italienische Herkunft angibt (Th. WG 69–71) und begründet, warum er dem ab und an wohl fehlerhaften (Th. WG 55–70) deutschen ‚Gewand' seiner Tugendlehre keine ‚welschen' (französischen) Farbtupfer eingewebt hat, obwohl er das Französische sehr wohl beherrscht – denn er will lieber verstanden werden als elegante fremdsprachige Wörter vermitteln (Th. WG 47–54) –, um schließlich zur anfänglichen Leitdifferenz ‚gut / schlecht' (Th. WG 77–86) zurückzukehren. Im letzten Prologabschnitt apostrophiert Thomasin zweifach die deutsche ‚Hausherrin' (Th. WG 87 und 127: *hûsvrouwe*). ‚Wie eine gute Hausherrin' (Th. WG 88) sollen die ‚deutschen Lande' (Th. WG 87) ihren *welhschen gast* (Th. WG 89) aufnehmen, der die ‚Ehre' der Hausherrin liebe (Th. WG 90: *der dîn êre minnet vast*) und ihr zahlreiche ‚Erziehungsthemen' (Th. WG 91: *zühte mære*) vortragen möchte (siehe auch Kap. 4.4.4). Weil die ‚deutsche Hausherrin' schon oft bereitwillig Stoffe rezipiert habe, die aus dem Französischen übernommen und von Deutschen ins Deutsche übersetzt worden sind, möge sie angesichts des *Welschen Gasts* hören, ob ihr vielleicht ein welscher Mann – der auch Französisch sprechende Italiener Thomasin – etwas auf Deutsch erzählen könne, was ihr gefiele.[276] Zuletzt äußert er die Hoffnung, dass der ‚deutschen Hausherrin' die vorzutragende Materia gefallen wird, die er, obwohl

275 Der Text reflektiert sich hier selbst anhand der Accessus-Kategorie der Nützlichkeit (*utilitas operis*). Vgl. zu dieser Kategorie Minnis 1988, S. 23–27; Meyer 1997.

276 Th. WG 93–101: *du hâst dicke gern vernomen / daz von der welhsche ist genomen, / daz hânt bediutet tiusche liute. / dâ von solt du vernemen hiute, / ob dir ein welhischer man / lîht ouch des gesagen kann / tiuschen daz dir müge gevallen. / des vlîzet er sich gern mit allem / sînem sinne und sînem muot.*

französische Stoffe in Deutschland sehr beliebt sind, nicht wie andere Wiederdichter aus einer französischen Schrift genommen habe (Th. WG 102–104: *got gebe, daz ez dich dunke guot, / wan swaz er sprichet, er hât ez niht / genomen von welhischer schrift*). Hier tritt Thomasin dezidiert in Konkurrenz zu den höfischen Romanen, die in der Regel solche Stoffe wiederdichten, die zuvor auf Französisch bearbeitet worden sind.

Darauf folgt ein großangelegtes Hausbaugleichnis, mit dem Thomasin das für viele mittelalterliche Wi(e)derdichter zentrale Problem reflektiert, wie man sich fremde Stoffe aneignet:

doch ist der ein guot zimberman 105
der in sînem werke kan
stein und holz legen wol
dâ erz von rehte legen sol.
daz ist untugende niht,
ob ouch mir lîhte geschiht 110
daz ich in mîns getihtes want
ein holz daz ein ander hant
gemeistert habe lege mit list,
daz ez gelîch den andern ist.
dâ von sprach ein wîse man 115
‚swer gevuoclîchen kan
setzen in sîme getiht
ein rede die er machet niht,
der hât alsô vil getân,
dâ zwîvelt nihtes niht an, 120
als der derz vor im êrste vant.
der vunt ist worden sîn zehant.‘
ez ist in mînem willen wol
daz man sîn rede stætigen sol
mit ander vrumer liute lêre: 125
niemen versmæher, daz ist êre.
(Th. WG 105–126)

Indes ist derjenige ein guter Zimmermann, der in seinem Bauwerk Stein und Holz füglich so anordnen kann, wie und wo er es anordnen soll. Das ist kein Laster, wenn es auch mir ganz leicht passiert, dass ich in die Wand meines Gedichtes ein Stück Holz, das eine andere Hand gemeistert hat, mit Geschick so einsetze, dass es den anderen [Teilen der Wand] ebenmäßig angepasst ist. Daher sagte ein weiser Mann: „Wer auf fügliche Weise in seine Dichtung eine Rede, deren Urheber er nicht ist, einzufügen vermag, der hat, daran zweifelt keineswegs, genau so viel geleistet wie der, der sie vor ihm zuerst gefunden hat. Der Fund ist auf der Stelle sein eigener geworden.“ Es entspricht sehr wohl meinem Willen, dass man seine eigene Rede mit der Lehre anderer angesehener Leute befestigen soll: Niemanden verschmähe man, das ist Ehre.

Im ersten Abschnitt (Th. WG 105–114) wird ein Syllogismus entwickelt. Thomasin stellt als Erstes eine Prämisse über die Bewertung der Qualität von Zimmerleuten auf: Gut

ist ein Zimmermann dann, wenn er in seinem Bauwerk Stein und Holz so anordnen kann, wie es normativ vorgeschrieben ist (Th. WG 105–108); ob die Norm auf der theoretischen Ebene der Ars oder der praktischen des Usus liegt, bleibt offen. Aus der Prämisse leitet Thomasin die auf sein eigenes Dichten als Bauen bezogene Schlussfolgerung ab, dass es kein Laster (*untugent*) sei, wenn er in die Wand seines Gedichts ein Stück Holz einbaut, das ein anderer gemeistert hat (Th. WG 109–113), wobei als zweite Prämisse zugrunde gelegt wird, dass Thomasin das Holz eines anderen mit *list* (hier wohl ‚Geschicklichkeit') so in die eigene Gedicht-Wand einfügt, dass es den anderen Hölzern gleicht (Th. WG 113 f.).[277] Dennoch funktioniert der Syllogismus enthymematisch; denn zwei weitere Prämissen, dass man für Baustoffe, die man selbst *gemeistert* hat, ein privates Eigentumsrecht erwirbt und dass es deshalb für gewöhnlich eine *untugent* ist, wenn man von anderen gemeisterte Baustoffe verwendet, werden nicht ausgesprochen. Sie müssen wichtig sein, weil Thomasin viele Verse dafür verwendet, sein eigenes Verfahren vor ihrem Hintergrund zu rechtfertigen, und zugleich selbstverständlich, weil er sie nicht expliziert. Formal lässt sich der Syllogismus folgendermaßen rekonstruieren:

> Prämisse 1: Für Baustoffe, die man selbst *gemeistert* hat, erwirbt man ein privates Eigentumsrecht.
>
> Prämisse 2: Baustoffe zu verwenden, die von anderen gemeistert worden und deshalb in deren Privateigentum übergegangen sind, ist eine *untugent*.
>
> Prämisse 3: Die Güte eines Zimmermanns bemisst sich an seiner Fähigkeit zur geschickten Anordnung der Baustoffe. (Nicht aber, so könnte man noch ergänzen, an der ausschließlichen Verwendung selbstgemeisterter Baustoffe.)
>
> Prämisse 4: Thomasin fügt die Baustoffe aus Fremdbesitz, die andere gemeistert haben, geschickt, *mit list*, so in die Wand seines eigenen Gedichts ein, dass sie den bereits vorhandenen Baustoffen gleichen.
>
> Konklusion: Es ist keine *untugent*, dass Thomasin seinem Gedicht fremde Baustoffe, die andere gemeistert haben, eingefügt hat.

Im zweiten Abschnitt (Th. WG 115–122), der die metaphorische Ebene des Gleichnisses in die Eigentlichkeit poetologischer Begriffe übersetzt, wird dieser Syllogismus durch das Zitat einer namentlich nicht identifizierten Autorität gestützt. Der namenlose ‚weise Mann' habe gesagt: Wer in sein Gedicht eine – zuvor metaphorisch als ‚Holz' eingeführte – *rede* ‚auf fügliche Weise' (*gevuoclîchen*) einsetzt, die er selbst nicht gemacht hat, habe genauso viel (*alsô vil*) getan wie derjenige, der den Baustein vor ihm als Erster gefunden hat. Denn durch das Einsetzen sei der *vunt* das Eigentum des ‚Wiederfinders' geworden. Zunächst lässt sich mithilfe der namenlosen Autorität die im ursprünglichen Enthymem vorausgesetzte erste Prämisse dahingehend präzisieren, dass das ‚Meistern' eines Baustoffs durch das Verfahren der Inventio (*vinden*) erreicht werden kann:

277 Vgl. Neumann 1965, S. XXXII; Obermaier 1995, S. 250; Huber 2009, S. 420 f.; Schanze 2018, S. 417.

> Prämisse 1: Für Baustoffe, die man als Erster durch Inventio bearbeitet hat (*derz vor im êrste vant*), erwirbt man ein Eigentumsrecht.

Außerdem übernimmt Thomasin von der namenlosen Autorität eine weitere Prämisse:

> Prämisse 5: Wer die Rede (den Baustoff), den ein anderer zuerst gefunden hat und der diesem anderen deshalb gehört, ‚auf fügliche Weise' (*gevuoclîchen*) in sein eigenes Gedicht einsetzt, vollbringt eine Leistung, die derjenigen des ersten Finders entspricht, und nimmt dessen Fund deshalb legitimerweise in Besitz (*der vunt ist worden sîn zehant*).

Durch diese neue Prämisse kann die Konklusion ergänzt werden:

> Konklusion: Es ist keine *untugent*, dass Thomasin als ‚Wiederfinder' seinem Gedicht fremde Baustoffe, die andere gemeistert haben, eingefügt hat, sondern eine dem ersten ‚Finden' ebenbürtige Leistung, durch die er das von anderen ‚Gefundene' rechtmäßig in Besitz nimmt.

Aus der gesamten Argumentation leitet Thomasin als Willensentschluss die Empfehlung ab, seine eigene *rede* mit der *lêre* anderer tugendhafter Leute zu stützen. Dabei soll keiner der Vorgänger missachtet werden; denn dadurch erwerbe man Ehre (Th. WG 123–126).[278]

Die Forschung hat immer wieder herausgestellt, dass Thomasins Gleichnis den eigenen „souverän[en] und frei[en]"[279] Umgang mit seinen zahlreichen Quellen treffend beschreibe. Teske findet es „bezeichnend für Thomasins Arbeitsweise, daß er sich Bausteine zusammenträgt, aus denen er dann nach einem eigenen Plane ein eigenes Werk aufführt, das eine Tugendlehre und nicht etwa ein theologisches oder philosophisches Compendium sein soll".[280] Die „Lehrbücher der Schulschriftsteller" seien ihm „nicht fertige Gebäude, an denen man nicht rütteln darf, sondern bequeme Steinbrüche, aus denen er Bausteine für sein eigenes Werk bricht".[281] Huber beobachtet in Thomasins Poetologie eine „programmatische Freiheit im Umgang mit den ‚Baumaterialien' seines Lehrgedichts".[282] Für Rocher ist Thomasin, dem er ein „originelle[s] Kombinationsvermögen[ ]" attestiert, „in modernen Worten ein Bauunternehmer (der aber auch zugleich Architekt wäre), der zwar *sein* Konzept durchführt (‚*meines* Gedichtes Wand'!), dies aber mit einem schon bereitgestellten Material"; dabei verfahre er insofern „schöpferisch", als er „nicht von seinen Quellen abhängig bleibt, sondern sie sich vielmehr ‚aneignet'".[283] Obermaier hat den Begriff der ‚Kompilation' für Thomasins Arbeitsweise

278 Vgl. Huber 2009, S. 421.
279 Cormeau 1995, Sp. 899. Ebenso Schanze 2018, S. 29.
280 Teske 1933, S. 150.
281 Teske 1933, S. 163.
282 Huber 1988, S. 24.
283 Rocher 1994, S. 330.

ins Spiel gebracht: „Der *zimberman* steht für den Kompilator […]".[284] Soweit kann man von einer gewissen Zwiespältigkeit der Forschung bei der Einschätzung des Werks zwischen einer originellen „enzyklopädischen Darbietung des nahezu gesamten Wissens der Zeit"[285] und einer bloßen „Kompilation bekannten Wissens"[286] sowie des Autors zwischen Schöpfer und Kompilator sprechen.

Zuletzt hat Schanze in seiner grundlegenden Studie zum *Welschen Gast* klargestellt, dass sich Thomasin beim freien Umgang mit den Quellen „nicht als Kompilator und/oder ‚Übersetzer'"[287] betätigt und das Werk „kein Florilegium, sondern eine Quellenklitterung im besten Sinne"[288] sei. Entscheidend für Thomasins Umgang mit den Quellen sei wirklich, wie im Prolog beschrieben, die Einpassung fremder Baustoffe ins eigene Bauwerk. Huber hatte bereits von einer „Verfilzung der Einflüsse" gesprochen, die „sich häufig nicht eindeutig auflösen"[289] lasse. Schanze unterstreicht diese Beobachtung; „hieb- und stichfeste Quellenbezüge" seien „kaum herzustellen".[290] Immerhin lasse sich vielfach „der Quellen h o r i z o n t ziemlich genau abstecken",[291] wobei vor allem die Bezüge auf die Werke der sogenannten ‚Schule von Chartres' viel Aufmerksamkeit gefunden haben.[292] Entscheidend ist, dass mit Schanzes Perspektivierung Thomasins eigene Leistung anerkannt wird. Hatte schon Huber dem *Welschen Gast* als „volkssprachliche[m] Originalwerk" seine „Bewunderung" ausgesprochen und Thomasins Gebäude „trotz fertiger Einzelteile, aufs Ganze gesehen, architektonische Originalität"[293] bescheinigt, betont jetzt auch Schanze, dass die „Interaktion und Verschmelzung verschiedens-

284 Obermaier 1995, S. 250. Neuerdings nennt auch Hoder 2021, S. 23, Thomasins Verfahren „Kompilieren".

285 Göttert 1990, S. 180.

286 Brinker-von der Heyde 1999, S. 39.

287 Schanze 2018, S. 28.

288 Schanze 2018, S. 417.

289 Huber 1988, S. 24.

290 Schanze 2018, S. 28.

291 Schanze 2018, S. 417. Für einen Gesamtüberblick vgl. S. 27f.

292 Sicher benutzt hat Thomasin das lange Wilhelm von Conches zugeschriebene *Moralium dogma philosophorum*, eine kompilierende Synthese der Tugendlehren Ciceros und Senecas (zentriert um die Kernbegriffe *honestum* und *utile*); dazu kommen wohl Alanus' ab Insulis *Planctus Naturae* und *Anticlaudianus* sowie der *Policraticus* des Johannes von Salisbury. Vgl. Rückert 1852; Schönbach 1898, S. 35–49; Teske 1933, für Einzelnachweise vgl. die Registereinträge auf S. 226–228; skeptisch gegenüber Thomasins Kenntnis des *Moralium dogma philosophorum* ist Neumann 1965, S. XXXII–XXXIX, vgl. dazu aber klarstellend Göttert 1990, S. 182 Anm. 10; zu Alanus Huber 1988, S. 23–73.

293 Huber 1999a, S. 198. Dagegen betont Wenzel 1995, S. 251, die Alterität von Thomasins metaphorischer Poetologie: „Das Bild des Baumeisters, der in die Wand seines Gedichtes Steine und Balken einfügt, die ein anderer behauen hat, bleibt weit entfernt von dem neuzeitlichen Anspruch auf dichterische Originalität oder wissenschaftliche Redlichkeit, gibt uns jedoch ein anschauliches Bild für mittelalterliche Intertextualität."

ter Wissensbestände" systematisch in didaktischer Absicht erfolgt sei.[294] *Der Welsche Gast* sei ein „‚genuines' Werk".[295]

Die zitierte Autorität indes, mit der Thomasin seinen originellen Umgang mit fremden Bausteinen rechtfertigt, hat die Forschung bisher ebenso wenig identifizieren können wie die Quelle für das Hausbaugleichnis. Zwar sind verschiedene ‚Lösungen' vorgeschlagen worden. Für das Hausbaugleichnis überhaupt hat Teske Hugos von St. Viktor oben zitierte Hausbauallegorie für den mehrfachen Schriftsinn (Hugo did. 6,4; siehe Kap. 4.3.1) als Quelle ins Spiel gebracht.[296] Doch für die Aneignung fremden Baumaterials bietet Hugo ganz sicher nicht die Vorlage.[297] Huber nennt Thomasins Metapher dagegen ein „Bild aus der mittelalterlichen Baupraxis".[298] Auch Rocher scheint an eine lebensweltliche Anregung zum Hausbaugleichnis zu denken, wenn er feststellt, dass Thomasin „in einer Zivilisation des Fachwerkbaus lebt".[299] Tatsächlich verweisen die beiden Materialien *stein* und *holz* auf den Fachwerkbau, bei dem die aus hölzernen Balken gebildeten Gefache durch anderes Material wie Steine befüllt werden; ebenso die ‚Wand' (vgl. Th. WG 111), als architektonischer Fachbegriff verstanden, die im Gegensatz zur steinernen ‚Mauer' „aus einem konstruktiven Gerüst (zumeist Fachwerk) und Gefachen besteht, die mit flexiblem Material (Holz, Flechtwerk oder auch M[auer]werk) gefüllt sind".[300] Für den Fachwerkbau waren nicht Maurer, sondern Zimmerleute zuständig.[301] Auch die ‚Arbeitsteilung' lässt sich aus dem mittelalterlichen Baubetrieb ableiten: Holz wird im Wald geschlagen und vorbearbeitet, auf den Zimmerplatz bei der Baustelle transportiert, dort zugeschnitten zum benötigten Baumaterial, das der *zimberman* beim Hausbau mit ‚handwerklichem Geschick' (*list*) verwendet.[302] Doch kann die lebensweltliche Herleitung des Gleichnisses nicht gänzlich überzeugen, weil der Kern des Arguments, die legitime Aneignung fremden Baumaterials, durch einen Verweis auf die historische Wirklichkeit des Hausbaus gerade nicht erfasst wird. Schanze resümiert: „Auf wen sich Thomasin hier beruft, ließ sich bisher nicht eruieren [...]."[303]

Schanze gibt allerdings noch einen weiteren bedenkenswerten Vorschlag, und zwar „dass Thomasin mit dem unbestimmten Autoritäten-Zitat hier – ob bewusst oder unbewusst, ist nicht zu entscheiden – genau in der Weise verfahren ist, die er gerade be-

294 Schanze 2018, S. 417.
295 Schanze 2018, S. 27.
296 Vgl. Teske 1933, S. 151.
297 Vgl. Schanze 2018, S. 418 Anm. 79.
298 Huber 2009, S. 420.
299 Rocher 1994, S. 330.
300 Binding 1993a, Sp. 406.
301 Vgl. Binding 1993b, S. 317.
302 Vgl. Binding 1993b, S. 327–329.
303 Schanze 2018, S. 418. Vgl. auch Huber 2009, S. 421 Anm. 16: „[...] [D]ie Herkunft des Zitats ist mir nicht bekannt."

schreibt: Er hat sich den Fund angeeignet (*der vunt ist worden sîn*) und ihn so in seinen Text eingepasst, dass seine ursprüngliche Gestalt nicht mehr erkennbar, also für die Rezipienten – und das gilt sicher in besonderem Maße für heutige Rezipienten – auch nicht mehr rückverfolgbar ist".[304] Die These des performativen Vollzugs der eigenen poetologischen Maxime (Aneignung fremden Baumaterials) ist sehr attraktiv,[305] sie ließe sich auch durch einen Verweis auf Senecas Bienengleichnis stützen, in dem dieser nicht nur fordert, das Gesammelte (*collectum*) in einen einzigen Körper (*corpus*) zu transformieren (wie die Bienen den Nektar in Honig),[306] sondern auch, alles zu verbergen, was einem geholfen hat, und nur das eigene Produkt vorzuzeigen (*Hoc faciat animus noster: omnia, quibus est adiutus, abscondat, ipsum tantum ostendat, quod effecit*).[307] Meines Erachtens verträgt sie sich allerdings nicht mit der Annahme der Möglichkeit, Thomasin sei der performative Vollzug seiner eigenen poetologischen Maxime „unbewusst" unterlaufen.[308] Zentral erscheint mir, dass Thomasin im Hausbaugleichnis zwei Mal betont, dass es sich bei seinem Werk um ein *getiht* (Th. WG 111 und 117) handelt. Bei aller didaktischen Ausrichtung des *Welschen Gasts* sollte man also nicht übersehen, dass Thomasin eben ein Lehrwerk vorlegt, das ausdrücklich den poetologischen Bedingungen der Dichtung unterworfen wird. Dass ihm im Prolog seines dezidiert poetischen Textes ein zufällig die eigene poetologische Maxime vollziehendes Zitat ‚unterlaufen' sein soll, halte ich für ausgeschlossen. Vor allem aber hängt Schanzes These daran, dass sich nicht doch der Urheber des Zitats identifizieren lässt, dass dieser vielleicht sogar allgemein – allzu – bekannt und das Zitat mithin doch „rückverfolgbar" ist.

Vergegenwärtigt man sich noch einmal den Kern von Thomasins Argumentation, dass Baumaterial im Besitz anderer Autoren durch eine artifizielle (disponierende) Gestaltung angeeignet werden kann, die ein bestimmtes Qualitätsniveau (hier die richtige Anordnung und ‚fügliche' Verbindung mit den übrigen Bauteilen) erreicht, liegt die Identifizierung durchaus nahe: Der Urheber des Zitats ist Horaz; das Zitat bietet eine originelle Paraphrase – und somit, da ist Schanze zuzustimmen, Aneignung – der einschlägigen Originalitätsbedingungen aus der *Ars poetica* (Hor. ars 131–139; siehe Kap. 2.2.3). Thomasin dürfte Horaz allerdings ausgehend von der Kommentartradition zitieren, in der die *publica materies* (Hor. ars 131) als eine bereits veröffentlichte und angeeignete Materia gedeutet wird, die man unter den von Horaz genannten Bedingungen sich aneignen kann; dies trifft z.B. auf den weitverbreiteten Kommentar des Ps.-Acro zu, der zudem zur fraglichen Stelle darauf hinweist, dass *materies* etymologisch ‚Holz'

304 Schanze 2018, S. 419.

305 Vgl. auch Hoder 2021, S. 23f.

306 Sen. epist. 84,2: *Inuicem hoc et illo commeandum est et alterum altero temperandum, ut quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus.*

307 Sen. epist. 84,7.

308 Diese Erwägung führt Schanze 2018, S. 419 Anm. 81, aus.

bedeutet (*materies enim lignum est*). So ergibt sich mit Horaz vor dem Hintergrund des pseudacronischen Kommentars nicht nur die Herkunft des Zitats, sondern auch die Anregung zum Hausbaugleichnis. Tatsächlich lassen sich direkte Übereinstimmungen zwischen Thomasin und Ps.-Acro verzeichnen:

Thomasin	**Horaz und Ps.-Acro**
daz ist untugende niht, ob ouch mir lîhte geschiht daz ich in mîns getihtes want ein holz daz ein ander hant gemeistert habe lege mit list, daz ez gelîch den andern ist. dâ von sprach ein wîse man ‚swer gevuoclîchen kan setzen in sîme getiht ein rede die er machet niht, der hât alsô vil getân, dâ zwîvelt nihtes niht an, als der derz vor im êrste vant. der vunt ist worden sîn zehant.‘ (Th. WG 109–122)	publica materies privati iuris erit, si ... (Hor. ars 131–139, hier 131) Docet, quomodo aggrediatur aliquis carmen iam ab aliquo scriptum. Materies iam dicta, iam ab alio dicta. Sensus hic est: nota, inquit, materia tum uidebitur quasi propria uniuscuiusque [esse], si nouo et non usitato genere dictionis ornetur. Aliter: publica materies p. i.e., idest etiam dicta materies, si eam cum arte fueris interpretatus, si non totam eam uelis persequi et singula communi fide imitari; nam quaedam praetermittere debes. Et poetica licentia pro ‚materia‘ ‚materies‘ dixit; materies enim lignum est. Publica, inquit, materies, ut est bellum Troianum, proprie tua fiet et quasi a te inuenta, si non uerbis uilissimis explicetur. (Ps.-Acro 131, S. 330,23–331,6)

Synopse	
daz ist untugende niht, ob ouch mir lîhte geschiht daz ich in mîns getihtes want ein holz daz ein ander hant gemeistert habe lege mit list,	 materies enim lignum est [Ps.-Acro] publica materies p. i.e. idest etiam dicta materies, si eam cum arte fueris interpretatus, si non totam eam uelis persequi et singula communi fide imitari [Ps.-Acro]
daz ez gelîch den andern ist.	si nouo et non usitato genere dictionis ornetur [Ps.-Acro]
dâ von sprach ein wîse man	sc. Horaz
‚swer gevuoclîchen kan setzen in sîme getiht ein rede die er machet niht,	 carmen iam ab aliquo scriptum [Ps.-Acro] materies iam dicta, iam ab alio dicta [Ps.-Acro]
der hât alsô vil getân, dâ zwîvelt nihtes niht an, als der derz vor im êrste vant. der vunt ist worden sîn zehant.‘	publica materies privati iuris erit [Hor. ars 131] und: Publica, inquit, materies, ut est bellum Troianum, proprie tua fiet et quasi a te inuenta [Ps.-Acro]

Dass Thomasin den pseudacronischen Kommentar regelrecht umgeschrieben hat, dürfte aus dem synoptischen Vergleich hervorgehen. Zu beachten ist, dass er teilweise im Gleichnis spricht (z.B. Th. WG 111 und 114), während der Kommentar an den entsprechenden Stellen begriffliche Vorgaben expliziert. So dürfte Thomasins *getihtes want* (Wg 111) auf sein Lehrgedicht in der Volkssprache weisen. Deshalb steht neben Th. WG 114 die von Ps.-Acro explizierte Bedingung für die erfolgreiche Aneignung, die ‚Hölzer' von anderen in einem neuen und nicht abgenutzten *genus dictionis* zu gebrauchen: Das volkssprachige versifizierte Lehrgedicht kann gegenüber den lateinischen Quellentexten, die überwiegend Prosa-Kompendien oder allenfalls Prosimetra sind, als *novum et non usitatum genus dictionis* gelten, in das jedes fremde Holz eingepasst wird (*daz ez gelîch den andern ist*). Die weiteren Vergleichspunkte mögen die Umschrift des Zitats demonstrieren. Die Idee, Bedingungen zur Aneignung von Materia in Termini des Eigentumsrechts aufzustellen, stammt, wie gesagt, zweifellos aus der *Ars poetica*. Die Artifizialität der poetischen Einfügung erlaubt die Appropriation der Materia, die durchaus agonal zu sehen ist, weil die Materia sich nicht im öffentlichen, sondern bereits im Privatbesitz befindet. Deshalb, so ist zu vermuten, sieht sich Thomasin besonders dazu aufgerufen, sich gegen den möglichen Vorwurf, durch die Aneignung von Baumaterial eine *untugent* zu begehen (Prämisse 2), abzusichern und sein Verfahren zu legitimieren. Die performative Pointe des Prologs bleibt dabei erhalten: Der Prolog exemplifiziert, was er (zitierend) sagt. Präziser bestimmen lässt sich Thomasins Anspruch auf nicht nur „architektonische", sondern dezidiert poetische Originalität.

Wie etwa Konrad von Fußesbrunnen (siehe Kap. 3.4.2) oder der Stricker (siehe Kap. 3.3.2) fasst auch Thomasin die Bedingungen seiner ‚Kunst' – es sind die Bedingungen des Horaz und der Artifizialität – mit dem mehrdeutigen Begriff der *list* (Th. WG 113: *mit list*, was dem *cum arte* des Ps.-Acro entspricht), um auf den konspirativen Charakter der Eigentumsübertragung aufmerksam zu machen. Und ebenso wie Konrad erhebt Thomasin einen Anspruch auf Eigentum des *vundes* und Originalität der Inventio, der ‚Wiederfindung' der ‚Fünde' anderer und ihrer füglichen Disposition im eigenen Gedicht. Der dadurch erhobene poetisch-poetologische Anspruch zeigt, dass die Lehrdichtung nicht hinter dem ‚Kunstwollen' der höfischen Romane – oder der Apokryphendichtung – um 1200 zurücksteht. Als Metapher für die Kompilation im Sinn der unoriginellen Quellenwiedergabe wäre Thomasins Hausbaugleichnis jedenfalls gründlich missverstanden. Genaugenommen hatte Thomasin die *compilatio* schon zuvor zurückgewiesen – und zwar zusammen mit der Farbigkeit des Kleids seines Lehrgedichts (Th. WG 35–38: *sô wil ich doch in mîn getiht / welhischer worte mischen niht. / der zühte lêre gewant sol gar / von sîme gebote sîn einvar*). Verstanden zu werden sei Thomasin wichtiger als Französisch zu vermitteln, so lautete die explizite Begründung für den Verzicht auf französische Farbtupfer (Th. WG 39–54). Doch vor dem Hintergrund der Farbmischer-Metaphorik, die Isidor für die ‚räuberische' *compilatio* als ‚Plagiarismus' anbringt (siehe Kap. 2.2.1 und 2.4) – *conpilator* sei, wer fremde Ausdrücke so mit eigenen mischt (*qui aliena dicta*

suis praemiscet), wie der Farbenhändler diverse Farben im Mörser zerstößt –,[309] kann die Absage an das ‚Einmischen' französischer Worte zugleich als Absage an die *compilatio* gedeutet werden, zumal das Wi(e)derdichten den Isomorphismus der verschiedenen Ebenen des Gedichts (vom Wort über den Satz bis zur Handlungsstruktur) voraussetzt. Weiterhin sind in den *Scholia Vindobonensia* zur *Ars poetica* die ‚bunten Federn' (Hor. ars 2: *varias plumas*) aus dem Eingangsbild als Invektive gegen *conpilatores* gedeutet worden, die sich fremde *dicta* räuberisch aneignen,[310] was Johannes von Salisbury, dessen Werke Thomasin wohl kannte, bei seiner Schilderung des Grammatikunterrichts Bernards von Chartres kreativ aufgegriffen hat (siehe Kap. 2.4). Das einfarbige *gewant* des *Welschen Gasts* würde dann die Originalität seiner poetischen Textur meinen, die aus angeeigneten, nicht länger fremden *dicta* besteht. Der darauf gegründete Anspruch unterstreicht gerade das Poetische des Lehrgedichts. Damit ist indes, wie zu zeigen sein wird, der poetische Anspielungshorizont von Thomasins Werk noch nicht erschöpft (siehe Kap. 4.4.4).

4.3.3 Wolfram weiterbauen. Albrechts *Verfasserfragment* zum *Jüngeren Titurel*

In der mittelhochdeutschen Epik findet die poetologische Metapher des Hausbaus erst spät Verwendung. Für die sogenannten Klassiker, für Veldeke und Hartmann, für Wolfram und Gottfried scheint sie nicht attraktiv gewesen zu sein. Klammert man die Lehrdichtung aus, hat die poetologische Hausbaumetapher ihren ersten großen Auftritt in einem Epitext der Epik, im sogenannten *Verfasserfragment*, einer poetologischen Selbstauskunft Albrechts, des Dichters des *Jüngeren Titurel*. Der *Jüngere Titurel*, ein sehr erfolgreiches Werk, von dem 60 Textzeugen bekannt sind,[311] ist wahrscheinlich zwischen 1260 und 1272/1273 entstanden.[312] Das große Werk von über 6.300 Strophen Länge weist eine im Hinblick auf Kanonisierungseffekte aufschlussreiche Zuschreibungsgeschichte auf: Seit dem späten Mittelalter und bis ins 19. Jahrhundert galt der *Jüngere Titurel* aufgrund einer teilweisen Maskerade seines Autors, der selbst *Ich, Wolfram* (Albr. JT 1988A,4 und 2867,1) sagt, um erst zum Ende hin (wenn auch nicht in jedem Zweig der heterogenen handschriftlichen Überlieferung) seine abweichende Identität zu enthüllen: *ich, Albrecht* (Albr. JT 5961),[313] „als Hauptwerk" Wolframs, „dessen Ruhm" es „maßgeblich"

309 Isid. etym. 10,44: *Conpilator, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere.*

310 Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 2, S. 1,21 f.: *quod dicit* inducere varias plumas, *dicit propter compilatores, qui aliena dicta sibi arrogant.*

311 Vgl. Handschriftencensus 2022, Eintrag „Albrecht: ‚Jüngerer Titurel'".

312 Vgl. Huschenbett 1978, Sp. 161.

313 Vgl. zum Maskenspiel die genauen Analysen von Ragotzky 1971, S. 137–149; W. Schröder 1982; Mertens 2005; Glauch 2010.

begründete.[314] Erst nachdem Docen 1810 eine, wie er meinte, „Vor-Eschenbachische Bearbeitung des Titurel“[315] entdeckt hatte, wurde der *Jüngere Titurel* Wolfram abgesprochen: zunächst von A. W. Schlegel,[316] dann entschieden von Lachmann.[317] Nur das 175 Strophen umfassende *Titurel*-Fragment gilt seither als Werk Wolframs; der *Jüngere Titurel* wird Albrecht zugeschrieben. Mit dieser Neuzuschreibung änderte sich schlagartig die Einschätzung des *Jüngeren Titurel*: Hatte Rosenkranz den *Jüngeren Titurel* ‚Wolframs‘ noch 1829 eines Vergleichs mit Dantes *Divina commedia* für würdig befunden,[318] nannte Lachmann den *Jüngeren Titurel* Albrechts ein „langweiliges, todtes, und geziertes Werk“.[319] Auch in der neueren Forschung begegnet zuweilen noch die Klage über die Unlesbarkeit des strophischen Monstrums: „Wer sich mit dem ‚Jüngeren Titurel‘ einläßt, den packt zuerst eine tiefe, unwiderstehliche Unlust am Text.“[320] Gleichwohl findet der Text seit etwa 20 Jahren das verstärkte Interesse der Forschung.[321]

Eine zentrale Forschungsfrage betrifft das Verhältnis von Albrechts zu Wolframs Text, vom *Jüngeren Titurel* zum ‚älteren‘ *Titurel*.[322] Eine wichtige Klarstellung der jüngeren Arbeiten von Bußmann, Lorenz und Neukirchen lautet, dass Albrecht nicht Wolframs *Titurel*-Fragmente fortsetzen, sondern den *Parzival* „mit Hilfe der ‚Titurel‘-Fragmente und ihrer strophischen Form“[323] vollenden wollte.[324] In den poetologischen Aussagen zum Konzept seiner Weiterdichtung nimmt Albrecht denn auch ausschließlich auf den *Parzival* Bezug. Die formale, durch Übernahme und Weiterentwicklung der Strophenform angezeigte Anknüpfung und die faktische, durch Text-Aufnahme vollzogene Vervollständigung des *Titurel* wird dagegen nur durch zwei – vielleicht nicht einmal von Albrecht selbst eingefügte – sogenannte ‚Hinweis-Strophen‘ markiert (Albr. JT 499A und 1172A).[325] Dazu kommt, dass sich die Handlung des *Jüngeren Titurel* keineswegs nur

314 Lorenz 2002, S. 19, vgl. S. 55. Vgl. z.B. auch Nyholm 1986, S. 347.
315 Docen 1810, S. 4.
316 Vgl. A.W. Schlegel 1847 [1811], S. 307.
317 Vgl. Lachmann 1876 [1829], S. 353; Lachmann 1833, S. XXX.
318 Vgl. Rosenkranz 1829.
319 Lachmann 1876 [1829], S. 353. Vgl. Lachmann 1833, S. XXX: „nur ist sicher unrichtig […], der dichter des Parzivals und dieser bruchstücke habe nachher auch den ganzen langweiligen und albernen Titurel verfasst […].“
320 Wyss 1983, S. 95.
321 Zu den wesentlichen neueren monographischen Studien (Lorenz 2002; Neukirchen 2006; Volfing 2007; Bußmann 2011) und einem wichtigen Sammelband (Baisch et al. 2011) kommen zahlreiche Aufsätze (vgl. zuletzt etwa den anregenden Vorschlag einer humoralcharakterologischen Deutung Tschinotulanders bei Huss 2021).
322 Vgl. den kritischen Forschungsbericht bei Lorenz 2002, S. 53–64. Vgl. neuerdings auch Zimmermann 2020.
323 Neukirchen 2006, S. 329.
324 Vgl. Lorenz 2002; Neukirchen 2006; Bußmann 2011.
325 Vgl. W. Schröder 1993; Neukirchen 2004, S. 300; Bußmann 2005, S. 442.

auf das Schicksal Sigunes und Tschinotulanders beschränkt, sondern diverse Narrative aus dem *Parzival* aufgreift, die weiter, neu und anders erzählt werden.[326] Lorenz operiert zur Beschreibung des Verhältnisses zum *Parzival* mit einem an die Alterität mittelalterlichen Erzählens angepassten, Nachahmung als „Vehikel eigener Sinngebung“[327] fassbar machenden Fortsetzungsbegriff[328] und rekonstruiert so für den *Jüngeren Titurel* ein „logisch konsistentes Gesamtkonzept der berichtigenden und zugleich kontinuierlichen Fortführung“ des *Parzival*, wobei zudem der *Titurel* als Wolframs „neu konzipierende[ ] ‚Selbstfortsetzung‘“ von Albrecht kontinuiert werde.[329] Neukirchen wendet sich gegen das Konzept der ‚Selbstfortsetzung‘[330] und insistiert im Gegenzug darauf, dass Albrecht eine „kritische Vervollständigung des ‚Parzival‘“[331] angestrebt habe, die sich besonders auf die Explikation der Lehrhaftigkeit von Wolframs Roman beziehe.[332] Der *Jüngere Titurel* versteht sich demnach als weniger um Aus- (Wo. Pz. 1,15–19) denn vielmehr um Einschluss aller, auch der *tumben* Rezipierenden bemühter (Albr. JT 19 und 59), auf Begradigung und Glättung des Krummen bedachter (Albr. JT 20; siehe Wo. Pz. 241), auf eine Zähmung der durch Wolframs ‚wilde‘ Inventio (Wo. Pz. 4,5: *wilder funt*) ‚verwilderten‘[333] Materia zielender (Albr. JT 59), die bei Wolfram verborgenen Potenziale der Gralsgeschichte erleuchtender (Albr. JT 86) und insgesamt didaktisch orientierter, besserer *Parzival*.

Diese Deutung, der ich durchaus folge, hat Konsequenzen für das Verständnis von Albrechts sogenanntem *Verfasserfragment*, einer an Ludwig II. von Bayern gerichteten Apologie des literarischen Projekts ‚*Jüngerer Titurel* als Weiterdichtung des *Parzival*‘, die als einzelnes Blatt aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts unikal und fragmentarisch überliefert ist und in der Albrecht sein Weiterdichtungsprojekt mit dem Bau des Markusdoms in Venedig vergleicht.[334] Es lässt sich keiner der bekannten Handschriften des *Jüngeren Titurel* zuordnen und muss wohl als loses Einsatzblatt betrachtet werden, das einer Handschrift beigelegt worden ist. Dabei fällt auf, dass das *Verfasserfragment*, anders etwa als die in der mittellateinischen Literatur üblichen erläuternden Prosa-Widmungsbriefe, in der gleichen Strophenform wie der *Jüngere Titurel* abgefasst ist.

326 Vgl. schon Borchling 1897. Vgl. vor allem Lorenz 2002; Neukirchen 2004; Neukirchen 2006; Bußmann 2011.
327 Lorenz 2002, S. 21.
328 Vgl. Lorenz 2002, S. 20–35.
329 Vgl. Lorenz 2002, S. 347–358, Zitate S. 358.
330 Vgl. Neukirchen 2006, S. 317–319.
331 Neukirchen 2004, S. 301.
332 Vgl. Neukirchen 2006.
333 Dies entspricht Gottfrieds Beobachtung zur ‚Verwilderung‘ des Stoffs (Go. Tr. 4665: *vindære wilder mære, / der mære wildenære*). Vgl. Bußmann 2011, S. 44–48.
334 Vgl. zum *Verfasserfragment* die umfassenden Untersuchungen bei Petzet 1904; Lorenz 2002, S. 65–107; Neukirchen 2006, S. 309–330.

Das *Verfasserfragment* gibt sich damit als dem Haupttext zugehörig zu erkennen; die Zugehörigkeit bleibt jedoch in der Schwebe. Die erhaltenen Strophen, die sich auf je zwei Spalten der Vorder- und Rückseite des Blatts verteilen, beginnen mit einer Klage darüber, dass Wolfram gestorben ist, bevor er die ‚Geschichte' von Titurel, Sigune und Tschinotulander zu Ende erzählen konnte (Albr. Vf. 1). Die nächsten drei Strophen vergleichen das Verhältnis zwischen Albrechts und Wolframs Dichtung mit dem Verhältnis der zwei Bauphasen des Markusdoms in Venedig. In der vierten Strophe beginnt ein Lob Wolframs, das sich in der fünften Strophe fortsetzt und in der sechsten Strophe in die Erklärung mündet, Albrecht habe den von ihm selbst im *Jüngeren Titurel* bearbeiteten Stoff als Wolframs Eigentum ausgegeben, weil er zu einer *innovativen* Bearbeitung nicht in der Lage gewesen sei. Nach einer Textlücke beginnt in der zweiten Spalte die siebte überlieferte Strophe mit einer ‚Kritik der Kritiker', die gute Dichtung nicht zu beurteilen wüssten. Diese Kritik setzt sich in den weiteren Strophen fort und gipfelt in der Aussage, dass überhaupt nur Meister der Dichtkunst Dichtung beurteilen sollten. In den Strophen auf der Rückseite betont Albrecht – unter Nennung seines eigenen Namens (Albr. Vf. 13,1: *Ich Albrecht*) –, er wolle niemanden herabsetzen; sein Lob der Dichtungen Wolframs könnte selbst dann nicht größer sein, wenn dieser ein Engel wäre. Nun war Wolfram ein Mensch, und Gott halte noch Inspiration für andere kunstsinnige Menschen vor. In der fünfzehnten Strophe beteuert Albrecht erneut, Wolframs Ruhm keinesfalls herabsetzen zu wollen; Wolfram stehe unangefochten an erster Stelle. Die sechzehnte Strophe enthält ein weiteres Gleichnis, das im erhaltenen Anfang der siebzehnten Strophe wohl auf den *Jüngeren Titurel* bezogen wird: Wer von einer weithin als schön gerühmten Dame nur eine Wange sähe, müsste darüber betrübt sein. ‚Diese Geschichte' – also die im *Jüngeren Titurel* erzählte – soll man mit der Dame, von der man nur eine Wange – also Wolframs *Parzival* – sieht, vergleichen. Die sechs teilweise erhaltenen Strophen der zweiten Spalte der Rückseite bieten schließlich ein breit ausgeführtes Lob Ludwigs II. (geb. 1229), der von 1253 bis zu seinem Tod 1294 Herzog von Bayern und Pfalzgraf bei Rhein war.

In meiner Analyse steht der Vergleich des Verhältnisses zwischen Albrechts und Wolframs *Parzival* mit dem Verhältnis der zwei Bauphasen des Markusdoms in Venedig im Zentrum. Meine Interpretation setzt die Deutung von Neukirchen, dass Albrecht im Verfasserfragment über den *Jüngeren Titurel* als ‚kritische Vervollständigung' und Weiterdichtung des *Parzival* spricht, voraus.[335] Der Vergleich entfaltet eine Analogie zwischen Gedicht- und Bauwerk-Bearbeitern: Wie Wolfram gestorben ist, bevor er die *aventiure* (Albr. Vf. 1,7), das heißt den *Parzival*,[336] beenden konnte, so sind die von den Venezianern beauftragten Baumeister gestorben, bevor sie den Markusdom fertigstellen konnten:

335 Vgl. Neukirchen 2006, S. 309–330.
336 Vgl. Neukirchen 2006, S. 329.

Venezzer vil riche
ein tempel hant erbowen.
von den, di meisterliche
gestein kvnden graben vnd erhowen,
der nam den ende vil vnd mvsten sterben: 5
ir werch daz edel tivre
liezzen si dar vmb niht verterbn.
(Albr. Vf. 2)[337]

Die sehr mächtigen Venezianer haben einen Tempel gebaut. Von denen, die Steine auf meisterhafte Weise gravieren und aushauen konnten, nahmen viele ein Ende und mussten sterben. Ihr ausgezeichnetes und wertvolles Werk ließen die Venezianer deshalb jedoch nicht zunichtewerden.

Der ‚Tempel', den die Venezianer haben bauen lassen, ist wohl mit dem Markusdom zu identifizieren. Nachdem die erste, sogenannte Partecipazio-Kirche von der 1063 begonnenen Contarini-Kirche ersetzt worden war, erhielt diese ihre „endgültige äußere Gestalt [...] erst im 13. Jahrhundert".[338] Seit 1266/1267 waren die Baumaßnahmen am Markusdom nahezu abgeschlossen.[339] Dieses letzte Datum passt gut zur mutmaßlichen Entstehungszeit des *Verfasserfragments*, die Petzet plausibel auf die Jahre 1272/1273 eingegrenzt hat.[340] Albrecht hat demnach mit dem venezianischen ‚Tempel' auf die nur wenige Jahre zurückliegende Fertigstellung der Markuskirche Bezug genommen.[341] Die Arbeit der ersten, verstorbenen Baumeister-Generation bestand Albrechts Gleichnis zufolge darin, aus Gesteinsbrocken eine (z.B. Quader-)Gestalt heraus zu meißeln (*erhouwen*) und die Steine mit Verzierungen oder figürlichen Darstellungen zu versehen (*graben*). Die in der Argumentation ausgesparte Prämisse lautet, dass ein unvollendetes Werk ein nichtiges ist. Statt den Markusdom nach dem Tod der ersten Baumeister unvollendet und so das ausgezeichnete, wertvolle Werk zunichtewerden zu lassen, haben die Venezianer neue Baumeister bestellt, die den Bau nach dem Vorbild der früheren Meister zu vollenden hatten:

Ander si da namen
ze meister disem tempel,
di mvsten eben ramen,
ir wage mez gabn si exempel
vf elliv ort vnd worhten sam di erren. 5

337 In der Edition von Petzet (siehe Albr. Vf.) werden die Strophen nicht wie in Wolfs Edition des *Jüngeren Titurel* in vier zäsurierten Langzeilen, sondern, wie in den meisten Handschriften des *Jüngeren Titurel* üblich (vgl. Huschenbett 1978, Sp. 169), in sieben Kurzzeilen wiedergegeben.
338 Herzner 1985, S. 28.
339 Vgl. Herzner 1985, S. 57.
340 Vgl. Petzet 1904, S. 313.
341 Vgl. Lorenz 2002, S. 95 f.

ist witze, swer daz [m]inner lobt,
swenne er hat gebrechen an dem merren.
(Albr. Vf. 3)

Sie beauftragten andere als Baumeister dieses Tempels, die sorgfältig zielen mussten; dem Maß ihrer (Setz-)Waage gaben sie an allen Enden Muster und arbeiteten so wie die früheren. Es ist Ausdruck von Klugheit, das Geringere zu loben, wenn man des Größeren ermangelt.

Die neuen Baumeister orientieren sich genau an der Arbeitsweise der früheren, indem sie die bisher aus Steinen gefügten Mauern zum Muster (*exempel*) ihrer eigenen Arbeit nehmen. In einer sentenzartigen Wendung betont Albrecht, dass es von Klugheit zeuge, das Geringere – den ‚Weiterbau' der zweiten Generation, also Albrechts[342] – für gut zu halten, wenn man das Größere – die ursprüngliche Baukunst der ersten Generation, also Wolframs – verloren hat.

In der vierten Strophe wechselt Albrecht ausdrücklich zur Dichtungsseite der Analogie und fragt rhetorisch, ob – eingedenk des klugen Handelns der Venezianer – mit dem unvollendeten *Parzival* auch Wolframs Kunst zunichtewerden soll, ‚nur' weil er verstorben ist:

Sol des div werlt engelten
vnd kvnst sin verdorben,
daz der von plivelden
her wolfram nv lang lit erstorben?
ich wen des wol, daz mvter ie getruge 5
den lip vf tevscher erde,
der mit getiht an worten wer so chlvge.
(Albr. Vf. 4)

Soll die Welt dafür büßen und Kunst deshalb zunichtewerden, dass der von Blienfeld, Herr Wolfram, jetzt schon lange tot liegt? Ich glaube sicher, dass keine Mutter auf deutscher Erde jemals schwanger mit einem Leib ging, der im Dichten beim Umgang mit Worten so geschickt war.

Die rhetorische Frage beantwortet sich von selbst: Kunst soll selbstverständlich nicht nur deshalb zunichtewerden, weil Wolfram bereits tot ist. Aus der Analogie, dass die Venezianer ihren Markusdom haben weiterbauen lassen, ergibt sich der Schluss, dass nach Wolframs Tod auch der *Parzival* weitergebaut werden muss,[343] und zwar, obwohl niemals mehr ein so geschickter Wortkünstler wie Wolfram leben wird. Doch selbst wenn jemand leben sollte, dessen gewitzter Kunstverstand ihn so geschickt wie Wolfram macht, würde er dennoch nur ein Zehntel von dessen Ruhm erhalten:

342 Vgl. Lorenz 2002, S. 80.
343 Vgl. Neukirchen 2006, S. 324.

> Und wer aber ieman lebende
> so chlvg an richer witze,
> dem wer doch niemen gebende
> daz zehende lop. sin was solher spitze,
> daz er div wort ergrup so wnder wehe, 5
> daz ez noch gebe stivre,
> swer sinniclich vf sin forme sehe.
> (Albr. Vf. 5)
>
> Und wenn doch jemand leben sollte, der genau so geschickt durch mächtigen Kunstsinn wäre, würde ihm dennoch niemand auch nur ein Zehntel des Lobes zusprechen. Wolfram verfügte über einen derart spitzen Meißel, dass er die Wörter so wundervoll fein eingravierte, dass es für den noch immer hilfreich wäre, der aufmerksam auf seine Gestaltung blickte.

Wolfram verfügte nicht nur über einen unnachahmlichen Kunstsinn, sondern auch über ein für feinste Gravuren geeignetes Werkzeug (seine Zunge?). Seine Gravuren können noch heute künstlerische Gestaltungen anleiten, wenn sie nachgeahmt werden. Hier kontaminiert der Steinmetz-Vergleich den Gegenstand des Vergleichs; Wolfram avanciert explizit selbst zum Steinmetz der ersten Generation. Das *exempel* der früheren Baumeister, das die jüngeren Bauleute des Markusdoms anleitet, entspricht der *forme* von Wolframs Arbeit in ihrer Funktion als Muster der Imitatio. Die Imitatio ist die einzige Möglichkeit für Angehörige der zweiten Generation, Wolfram im Ansehen zumindest gleichzukommen.[344] Im Grundsatz ist er aber allen anderen weit überlegen. Mit dieser Überlegenheit begründet Albrecht die Zuschreibung seiner Weiterdichtung des *Parzival* an Wolfram:

> Durch daz bin ich im iehende
> von erste hin der mere,
> si sin von im geschehende,
> wan ez mir immer fromde vnd tivre were
> danne siner zvngen witze 5
> div wazzer baz . . . .
> . . . .
> (Albr. Vf. 6)
>
> Deshalb schreibe ich ihm von Anfang die Stoffe zu, sage, sie seien von ihm bearbeitet worden, weil es mir immer unbekannt und unmöglich wäre, was dem Kunstsinn seiner Zunge … die Wasser besser …

344 Vgl. Glauch 2010, S. 84.

Albrecht hat seine Weiterdichtung des *Parzival* bewusst nicht mit seinem eigenen Namen, sondern mit dem Namen Wolframs signiert. Denn seine eigene Leistung bei der Materia-Bearbeitung reiche nicht hin, um einen Anspruch auf Eigentum an der Materia durchzusetzen. Die Parzival-Materia gehört auch nach ihrer Weiterbearbeitung durch Albrecht weiterhin Wolfram. Wenn die horazischen Originalitätsbedingungen auch für Albrecht gelten, gibt er damit offen zu, keine originelle Bearbeitung der Parzival-Materia vorgelegt zu haben, sondern sich als *imitator* bewusst in die Enge (*in artum*) begeben zu haben (Hor. ars 134). Für die mittelhochdeutsche Erzähldichtung ist das ein ungewöhnlicher, am ehesten noch mit dem des anonym bleibenden *Lohengrin*-Dichters vergleichbarer Fall.

Zu dieser ‚unoriginellen' Autorschaft am selbstenteigneten Text passt, dass die Venezianer als Bauherren bzw. die Gönner als Auftraggeber an erster Stelle stehen.[345] Demgegenüber bilden, wie Lorenz betont hat, die „Erbauer im technischen Sinne [...] eine untergeordnete anonyme Gruppe. Sie treten als geschickte Bearbeiter des Steinmaterials auf, d. h. als Ausführende, nicht als Planer [...]."[346] Von einem Architekten und seinem Bauplan, von der übergreifenden Struktur und Gesamtheit des Baus ist hingegen nicht die Rede. Gleichwohl lässt sich Glauchs an diese Beobachtungen anknüpfende These, der Kirchenbau verweise auf ein „autorloses Werkverständnis",[347] nicht uneingeschränkt halten. Denn Albrecht verbindet den Kirchenbau auf untergründige Weise mit dem Namen des Autors, wenn er sagt:

> Ander si da namen
> ze meister disem tempel,
> di mvsten eben ramen,
> ir wage mez gabn si exempel
> vf elliv ort vnd worhten sam di erren.
> (Albr. Vf. 3,1–5)

Die Signatur versteckt sich in der Aussage, dass die jüngeren Meister *râmen* müssen. Das vom Substantiv *râm* abgeleitete Verb *râmen* bedeutet ‚zielen'.[348] Man kann z. B. beim Bogenschießen *râmen* oder bei einer Tjost auf den Schild des Gegners; ‚streben' oder ‚trachten nach' sind davon abgeleitete Bedeutungen. Die jüngeren Meister ‚zielen' auf eine Erfüllung des Musters der früheren Meister, sie müssen *eben ramen*. Das Substantiv *râm* bildet nun die Grundlage für ein Wortspiel mit Wolframs (Wolf-rams) Namen, das die personifizierte Aventiure spielt, wenn sie Wolfram einen *Ram der Wolfe* nennt und ihn, der sie getadelt hatte (Albr. JT 3597), ermahnt, nicht so auf sie zu *râmen* (Albr.

345 Vgl. Lorenz 2002, S. 90.
346 Lorenz 2002, S. 90.
347 So Glauch 2010, S. 84.
348 Vgl. Petzet 1904, S. 297 zur Stelle.

JT 3598,1: *Min fruͤnt, ein Ram der Wolfe,* *ir sult* min *so nicht ramen!*). Wolfram, der namensgemäß leicht zum „Ziel der Wölfe“[349] werden könnte, sollte besser aufpassen, auf wen er mit seiner Schelte ‚zielt‘. Weil das *râmen* derart eng mit dem Namen Wolframs verknüpft ist, kann der Kirchenbau der Venezianer nicht für ein „autorloses Werkverständnis“ in Anspruch genommen werden. Vielmehr bringen die Venezianer ihren Kirchenbau sowohl durch Wolfram-Imitatio als auch latent in Wolframs Namen zum Ziel. Für Albrechts Namen bleibt hier – wie sonst – kein Platz. Wenn er gegen Ende des *Jüngeren Titurel* endlich *ich, Albreht* sagt und behauptet, über die *aventiur*e zu ‚verfügen‘ (Albr. JT 5961,1), meint das gerade nicht den „Besitz der ganzen ‚aventiure‘ des ‚Parzival‘“,[350] sondern nur den besonderen Zugang zur Aventiure, die ihn als Medium der weiteren Erzählung gewählt hat (Albr. JT 5960) – wobei diese Medialitätspoetologie wiederum eine Wolfram-Imitatio darstellt (siehe Pz. 433,1–434,11) – und ihn bittet, ihre Geschichte zu Ende zu erzählen (Albr. JT 5962, siehe 5966). Der Stoff ist nach Albrechts Zuschreibung weiterhin Wolframs Eigentum; Albrecht hat nur ‚gleich gezielt‘. Derart zu ‚zielen‘ (*râmen*), nachvollzieht Wolframs Signatur und mithin sein Eigentumsrecht an der Parzival-Materia.

4.3.4 Inventio als geistige Konzeption. Ulrichs von Etzenbach *Alexander*

Gegen Ende des 13. Jahrhunderts verfasst Ulrich von Etzenbach im Umfeld des Prager Hofs einen Alexanderroman.[351] Als Mäzen des Werks gilt der böhmische König Wenzel II. (gest. 1305), dem der *Alexander* gewidmet ist (Ul. Alex. 27730–27735).[352] Ulrichs *Alexander* bearbeitet Walters von Châtillon Bearbeitung der Alexander-Materia neu.[353] Dessen auf Curtius Rufus beruhende *Alexandreis* dient auch als Muster für die Komposition von Ulrichs Wiederdichtung, die dabei in enzyklopädischer und chronikalisch-historiographischer Tendenz um viele weitere Narrative der verzweigten mittelalterlichen

349 Mertens 2005, S. 213.

350 So Neukirchen 2006, S. 330.

351 Die Forschung zum *Alexander* ist noch immer recht übersichtlich, vgl. Paul 1914; Behr 1989, S. 143–175; Ehlert 1989, S. 129–201; Medert 1989; B. K. Vollmann 1991; Finckh 2000; Stock 2000; Stock 2003; Knapp 2014c.

352 Ob der *Alexander* zunächst Wenzels Vater Ottokar II. Přemysl (gest. 1278) zugeeignet werden sollte, die Widmung nach dessen Tod dann aber auf den Sohn übertragen wurde, ist in der Forschung viel diskutiert worden. Vgl. zur mit der Datierung verbundenen Gönnerfrage Bumke 1979, S. 201–203; Ehlert 1989, S. 131–144; W. Schröder 1989, S. 243–254; Behr 1995, Sp. 1256 f. und 1259 f.; Knapp 2014c, S. 66 f. Bedeutsam ist, dass Alexander das Wappen Ottokars II. zugeschrieben und so eine typologische Parallele zwischen dem antiken Welteroberer und dem zeitgenössischen – ambitionierten – böhmischen König hergestellt wird. Vgl. B. K. Vollmann 1991, S. 61; Behr 1995, Sp. 1259; Finckh 2000, S. 376–385.

353 Vgl. vor allem B. K. Vollmann 1991.

Alexandertraditionen ergänzt worden ist.[354] Während die höfisch überformte,[355] durch zahllose Episoden aufgeschwellte Handlung unstrukturiert erscheint,[356] entfaltet sich Ulrichs Poetologie in einer planvollen Gesamtkonzeption, die vom Hauptprolog über die Vorreden zu den zehn Büchern bis zum Epilog reicht.[357] Im Epilog enthält sie ein Hausbaugleichnis. Bevor dieses Hausbaugleichnis analysiert werden kann, ist die poetologische Gesamtkonzeption zu rekonstruieren. Den Fixpunkt von Ulrichs Poetologie bildet zunächst die Wolfram-Autorfigur des *Willehalm*, die zusammen mit der im *Willehalm*-Prolog entwickelten Inspirationspoetologie ausdrücklich und entschieden nachgeahmt wird.[358] Für Ulrich nimmt Wolfram im *Alexander* also eine ähnliche Stellung ein wie Vergil für Walter in der *Alexandreis*.[359] Durch die imitierende Aufnahme von Wolframs Inspirationspoetologie kommt es, wie Stock rekonstruiert hat, zu einer Verdopplung der Bezüge: „Die Hoffnung auf direkte Inspiration durch Gott oder Christus wird durch den Wunsch nach der ‚helfe' des zum Lehrer stilisierten ‚Wolfram' ergänzt."[360] Doch diese Spannung zwischen Inspiration und Imitatio wird im Lauf des Werks aufgelöst zugunsten einer Poetologie, die sich über Wolfram hinaus vor allem Gott (und Maria) zuwendet.

Ulrich eröffnet den Doppelbezug seiner Poetologie, wenn er im grundsätzlich nach dem Vorbild des *Willehalm*-Prologs gestalteten Gebetsprolog des *Alexander* Wolfram direkt zitiert: *Mîn sin dich kreftic merket* (Ul. Alex. 55; siehe Wo. Wh. 2,18: *min sin dich kreftec merket*).[361] Der Kontext ist bei Ulrich jedoch ein anderer: Wolfram spricht poetologisch über seinen *sin*, der vom göttlichen Geist erfüllt sei, von dem seine *kunst* deshalb gänzlich abhänge (Wo. Wh. 2,16–22). Ulrich beginnt mit dem zitierten Vers hingegen einen Schöpfungspreis (Ul. Alex. 55–94),[362] was allerdings nicht heißt, dass Ulrich nicht *auch* poetologisch sprechen würde – der zitierte *sin* verfügt grundsätzlich über eine poetologische Dimension.[363] Wolfram hatte gesagt: ‚Den Ton und das Wort der richtigen Schrift hat dein Geist gestärkt. Mein Sinn spürt dich mächtig' (Wo. Wh. 2,16–18: *der rehten schrift don unde wort / din geist hat gesterket. / min sin dich kreftec merket*). Ulrich sagt: ‚Mein Sinn spürt dich mächtig, meinen Glauben stärkt das sehr' (Ul. Alex. 55 f.: *Mîn sin*

354 Vgl. Paul 1914; Ehlert 1989, S. 146–150; B. K. Vollmann 1991, S. 57 f.; Stock 2000; Stock 2003.

355 Vgl. zu diesem Aspekt bereits Paul 1914, S. 29–40.

356 Vgl. Stock 2003, S. 122 f.

357 Vgl. Medert 1989, S. 112–162.

358 Vgl. Ehlert 1989, S. 151–156; Stock 2000, S. 421–430. Auch über Poetologisches hinaus ist Wolfram Ulrichs wichtigstes Vorbild. Vgl. etwa Medert 1989, S. 74–81; W. Schröder 1989, S. 254–268.

359 Walter betreibt Vergil-Imitatio, weist aber die Absicht der Aemulatio Vergils ausdrücklich zurück. Vgl. Kern 2009, S. 335 f.; C. Janka / Stellmann 2020, S. 65.

360 Stock 2000, S. 430.

361 Vgl. Medert 1989, S. 114–130, hier S. 121; Stock 2000, S. 422–424.

362 Vgl. Medert 1989, S. 121; B. K. Vollmann 1991, S. 56.

363 Vgl. Stock 2000, S. 423 f.

dich kreftic merket, / mînen gelouben daz sêre sterket). Auffällig ist diese Änderung insofern, als nicht die eigene Befähigung zum Dichten (Wo. Wh. 2,19–22), sondern der eigene Glaube im Zentrum steht. Doch diese Anknüpfung an den ‚Glaubenssinn' kann wiederum auf Wolfram bezogen werden, der im *Willehalm*-Prolog zuvor seinen *gelouphaften sin* (Wo. Wh. 1,25) hervorgehoben hatte. Der *sin*, den Ulrich mit Wolfram avisiert, ist im Glauben fundiert, von wo aus er die Poetologie begründen kann. Der Schöpfer- und Erlösergott (siehe dazu Ul. Alex. 102–120) wird erst später ausdrücklich um eine verstandesmäßige Gabe gebeten:

> an sinnen hêrre rîche
> mich armen Uolrîche,
> ich bin genant von Etzenbach[364].
> waz her Wolfram ie gesprach
> daz ist von guotem sinne geschehen. 125
> des müezen wir im alle jehen,
> leien munt gesprach nie baz.
> ob ich kan, ich kunde iu daz.
> (Ul. Alex. 121–128)

> Herr, mach mich bedürftigen Ulrich – ich werde ‚von Etzenbach' genannt – an Sinnen mächtig. Was Herr Wolfram jemals sagte, das ist aus gutem Sinn geschehen. Wir müssen ihm alle dies zugestehen, dass nie der Mund eines Laien besser sprach. Sofern ich kann, mache ich euch das bekannt.

Hier wird über Ulrichs *sinne*, die Gott ‚mächtig' machen soll, poetologisch gesprochen und zugleich Wolfram genannt, was den erwähnten Doppelbezug von Ulrichs Poetologie in den Fokus rückt.[365] Der *sin*, die Quelle von Wolframs Inspirationspoetologie (hier Wo. Wh. 2,21 f.: *niht anders ich geleret bin: / wan han ich kunst, die git mir sin*), wird als ‚gut' qualifiziert (*von guotem sinne*). Aus dieser Beurteilung resultiert, dass Ulrich sich dazu gezwungen sieht (siehe *müezen*), Wolfram zu loben – und zwar mit dem bekannten Vers Wirnts von Grafenberg (Wi. Wg. 6346: *leien munt nie baz gesprach*). Tatsächlich scheint Ulrichs Inspirationsbitte an dieser Stelle darauf hinauszulaufen, ihn dazu zu befähigen (*ob ich kan*), Wolframs Lob zu verbreiten (*ich kunde iu daz* – sc. *leien munt gesprach nie baz*). W. Schröders Aperçu, „[Ulrichs] wahrer Patron war Wolfram von Eschenbach",[366] wäre demnach auf das Thematische auszuweiten: Auch das Lob Wolframs von Eschenbach ist ein Gegenstand des *Alexander*.

364 Zur Begründung, hier statt *Eschenbach* wie in der Edition von Troier (siehe Ul. Alex.) *Etzenbach* zu lesen, vgl. Stock 2000, S. 424.

365 Vgl. Stock 2000, S. 424.

366 W. Schröder 1989, S. 254.

Erst jetzt wendet sich Ulrich seiner eigentlichen Materia und Vorlage zu:

Walther ein meister was genant, 155
in kriechisch er geschriben vant
in der krônik ein teil alder geschihte,
in latîne er uns die tihte:
wie daz dar zuo kam
daz der stier den sic nam 160
und wie er dar zuo wart erkorn
daz er dem wider brach sîn horn.
(Ul. Alex. 155–162)

Ein Meister hieß Walther; auf Griechisch fand er in der Chronik ein Stück alter Geschichte geschrieben und dichtete sie für uns auf Latein: Wie es dazu kam, dass der Stier siegte, und wie er dazu auserwählt wurde, das Horn des Widders zu brechen.

Die Alexander-Materia wird über Daniels prophetischen Weltreiche-Traum (Dn 8,7) vom Ziegenbock (Alexander), der den Widder (Darius) besiegt, eingeführt (siehe auch Ul. Alex. 27703: *als ichz in Dâniêle las*).[367] Mit Walter von Châtillon nennt Ulrich den Autor der Vorlage, der die von ihm anvisierte Alexander-Materia heilsgeschichtlich[368] dimensioniert und in autoritativer, poetisch höchst anspruchsvoller Weise wiedergedichtet hat. Mir scheint, dass die Formulierungen, die Ulrich hier benützt, um Walters Quellenfund zu beschreiben – besonders: *meister*, *kriechisch* (*in latîne*), *geschriben*, *vinden*, *krônik* –, Wolframs Formulierungen imitieren, die dieser im *Parzival* verwendet hat, um Kyots Fund der Gral-Materia zu beschreiben: Der *meister* Kyot suchte nicht in griechischen, sondern *in latînschen buochen*, las die *chrônicâ* Britanniens, Frankreichs, Irlands und *vant* schließlich *ze Anschouwe* die *mære* vom Gral, in der die Geschichte des Gralsgeschlechts *geschriben* stand.[369] Indem er diese poetologische Imitatio vollzieht, macht Ulrich darauf aufmerksam, dass er für seine Neubearbeitung von Walters Alexander-Materia auch grundsätzlich in formaler wie stilistischer Hinsicht Wolfram zu imitieren beabsichtigt.

Am Ende des ersten Buchs wird Wolfram von Ulrich wieder ausdrücklich genannt. Das Übertreten der Buchschwelle veranlasst ihn dazu, sich der Hilfe des Eschenbachers abermals zu versichern:

367 Vgl. Ehlert 1989, S. 152 f. Die Verwendung der biblischen Bildlichkeit ist in der *Alexandreis* vorgegeben, vgl. S. 147.

368 Vgl. Ehlert 1989, S. 153; B. K. Vollmann 1991, S. 58.

369 Wo. Pz. 455,2–16: *Kyôt der meister wîs / diz mære begunde suochen / in latînschen buochen, / wâ gewesen wære / ein volc dâ zuo gebære / daz ez des grâles pflæge / und der kiusche sich bewæge. / er las der lande chrônicâ / ze Britâne unt anderswâ, / ze Francrîche unt in Yrlant: / ze Anschouwe er diu mære vant. / er las von Mazadâne / mit wârheit sunder wâne: / umb allez sîn geslehte / stuont dâ geschriben rehte.*

Daz êrste buoch ein ende hât.
solt mir her Wolfram geben rât
und helfe, der bedörft ich nuo.
ich wil dem andern grîfen zuo,
Dâ mir sinne sîn bereit.
(Ul. Alex. 5369–5373)

Das erste Buch ist zu Ende. Sollte Herr Wolfram mir Rat und Hilfe zukommen lassen – jetzt bedürfte ich ihrer. Ich will das zweite Buch ergreifen, dabei mögen mir die Sinne zur Verfügung stehen!

Dass mit Wolfram der Mit-Gegenstand, die Co-Materia des *Alexander* um poetologische Hilfe gebeten wird, erinnert an den *Willehalm*-Prolog, wo Wolfram selbst seinen Gegenstand, den Grafen und Heiligen Willehalm von Orange (Wo. Wh. 3,11: *kuns Gwillams de Orangis*; Wo. Wh. 4,13: *herre sanct Willehalm*), der ein hervorragender *helfære* sei (Wo. Wh. 4,4; siehe auch Wo. Wh. 3,13–15), um Hilfe bittet: ‚Helfer, hilf ihnen und auch mir, die festes Zutrauen in deine Hilfe haben' (Wo. Wh. 4,7 f.: *helfære, hilf in und ouch mir, / die helfe wol getruwent dir*). Wolfram rückt also wie Willehalm, der als Heiliger durch ein besonderes Näheverhältnis zu Gott ausgezeichnet ist (Wo. Wh. 3,15 und 4,9–11), in die Position eines Vermittlers der Inspiration, was dadurch unterstrichen wird, dass Ulrich hier nach der Wolfram-Invokation erneut die ihm nötigen *sinne* nennt, deren Potenzierung er im Prolog von Gott erbeten hatte (Ul. Alex. 121 f.: *an sinnen hêrre rîche / mich armen Uolrîche*). Seine Abhängigkeit vom ‚Inspirationsmittler' Wolfram wird deutlich herausgestellt.

Der wahre Helfer ist aber, wie der unmittelbar folgende Prolog zum zweiten Buch zeigt, Gott (Ul. Alex. 5376 f.: *ân dîn helfe tuge wir cleine. / du teilest uns helfe als du wilt*). Die Differenz der Helfer liegt präzise im Zusatz *rât* (Ul. Alex. 5370) begründet, den Wolfram geben soll, Gott aber gerade nicht: Wolfram unterstützt Ulrich in seinem Bemühen um göttliche Hilfe, Gott hilft direkt, ohne konsiliarischen Umweg.[370] In der an Gott adressierten Inspirationsbitte beruft sich Ulrich dann auf ein Modell universaler ‚Mitteilung' göttlicher Weisheit, die den (bereits im Prolog, Ul. Alex. 13–40, genannten) Propheten, aber auch allgemein ‚Christen, Juden, Heiden' und anderen zuteilgeworden sei (Ul. Alex. 5383–5387: *du hâst dîner wîsheit funt / vil durch der prophêten munt, / süezer got, bescheiden / cristen, juden, heiden / und wie die andern sîn genant*). Ulrichs *sin* sei inzwischen verhärtet,[371] weshalb ihm die göttliche *wîsheit*, die so vielen zuvor mitgeteilt worden ist, nicht zugänglich sei (Ul. Alex. 5388–5391). So bittet Ulrich die Weisheit selbst:

370 Diese Differenz übergeht Medert 1989, S. 196, wenn sie Wolfram in der *helfe*-Bitte am Ende des ersten Buchs „in einer dem Heiligen Geist analogen Rolle als *helfe*-Spender" sieht.

371 Vgl. dazu Medert 1989, S. 136.

mînes herten herzen œre
mit dînem geiste erweiche,
daz ich ein teil erreiche
gnâden, der dîn güete ist vol, 5395
Jhêsu, der bedarf ich wol
ze dirre âventiure sage,
ûf der geverte ich bin in jage.
ein teil bin ich des ermant,
wie er dîner helfe enphant 5400
der dirre mære urhap ist,
von dem man vil der wunder list,
wie sich der strîtes bewac
gegen dem, der vil der rîche phlac.
(Ul. Alex. 5392–5404)

Erweiche die Ohren meines verhärteten Herzens mit deinem Geist, damit ich einen Teil der Gnade erhalte, mit der deine Güte angefüllt ist, Jesus; ihrer bedarf ich ganz gewiss zur Dichtung dieser Geschichte, auf deren Spur ich jage. Ein Stück weit werde ich dadurch angetrieben, wie derjenige deiner Hilfe teilhaftig wurde, der die Ursache dieser Materia ist, von dem man viele Wunder liest, wie er sich zum Kampf gegen den entschloss, der über viele Reiche herrschte.

Wolframs *helfe*, der Ulrich ‚bedürfen würde' (Ul. Alex. 5371: *helfe, der bedörft ich nuo*), wenn sie ihm zuteilwerden könnte, wird konfrontiert mit der *gnâde* des Gottessohns, der Ulrich ‚sicher bedarf' (Ul. Alex. 5395 f.: *gnâden* [...], *der bedarf ich wol*). Die neuerliche Inspirationsbitte wird mit der ‚Geschichte' (*âventiure*) begründet, deren Artikulation (*sage*) sich Ulrich, wie er mit einer ‚kursorischen' Jagdmetapher sagt (*ûf der geverte ich bin in jage*), vorgenommen hat. Noch diesseits einer Inspiration durch göttliche *gnâde* helfe Ulrich bereits, dass Gottes Wirken in der (Heils-)Geschichte verbürgt ist; denn Gott habe Alexander im Kampf gegen den übermächtigen Gegner Darius (von dem das zweite Buch handeln wird) unterstützt. Die Analogie zur Geschichte lässt die *âventiure* selbst als mächtigen poetologischen Gegner erscheinen, der über viele *rîche* verfügt und Ulrich zu übertrumpfen droht, was die neuerliche Bitte darum, seine *sinne* zu *rîchen* (Ul. Alex. 121), nötig macht.

Anhand der ‚Überbietung' des Inspirationshelfers Wolfram durch den Gnadengeber Gott in der besprochenen Invokation lässt sich Wolframs Vermittlungsleistung konturieren: Sie besteht offenbar darin, kunstvolle Formulierungen anzuregen. Die Formulierung für die bevorstehende Aufgabe – *dirre âventiure sage* / *ûf der geverte ich bin in jage* (Ul. Alex. 5397 f.) –, zu deren Bewältigung Ulrich göttlicher Unterstützung bedarf, spielt auf Wolframs Gespräch mit der personifizierten Aventiure am Anfang des neunten *Parzival*-Buchs an, also auf eine Stelle, an der ebenfalls eine poetologische Rückversicherung mit einer Buchschwelle zusammenfällt. Die Dame Aventiure begehrt Einlass in Wolframs Herz, worüber dieser sich, der die Aventiure noch nicht erkannt hat, ob der Enge beschwert (Wo. Pz. 433,1–3). Doch die Aventiure verspricht ihm, sie wolle

ihm *nu von wunder sagn* (Wo. Pz. 433,6). Jetzt erkennt Wolfram die Aventiure und fragt sie nach dem Helden der Geschichte aus:

> jâ sît irz, frou âventiure?
> wie vert der gehiure?
> ich meine den werden Parzivâl,
> den Cundrîe nâch dem grâl 10
> mit unsüezen worten jagte,
> dâ manec frouwe klagte
> daz niht wendec wart sîn reise.
> von Artûse dem Berteneise
> huop er sich dô: wie vert er nuo? 15
> den selben mæren grîfet zuo,
> ober an freuden sî verzagt,
> oder hât er hôhen pris bejagt?
> [...]
> durch iwer güete gebt uns trôst, 27
> op der von jâmer sî erlôst.
> (Wo. Pz. 433,7–18 und 27 f.)

> Ach, seid ihr es, Dame Aventiure!? Wie befindet sich der Liebenswerte? Ich meine den angesehenen Parzival, den Cundrie mit bitteren Worten auf die Fährte des Grals jagte; dort verliehen viele Damen ihrem Schmerz darüber Ausdruck, dass seine Fahrt nicht abzuwenden war. Von Artus, dem Berteneisen, brach er damals auf: Wie geht es ihm jetzt unterwegs? Ergreift dieselbe Materia, ob er hinsichtlich der Freuden keine Zuversicht mehr hat oder ob er hohen Ruhm erjagt hat!? [...] Tröstet uns um eurer Güte willen [mit Auskunft darüber], ob er von seinem beklagenswerten Zustand erlöst worden ist!

Aus Versatzstücken dieser langen Invokation der personifizierten Aventiure zimmert sich Ulrich seine an Gott adressierte Inspirationsbitte: Die *güete* der Aventiure kehrt in der *güete* Jesu wieder; die *âventiure* zu artikulieren, ist der Zweck ihres Besuchs in Wolframs Herz und das Ziel von Ulrichs Vorrede zum zweiten Buch; das doppelte *varn* Parzivals motiviert Ulrichs *geverte*; das *jagen* Cundries bzw. Parzivals liegt Ulrichs *in jage sîn* zugrunde. Die Formulierung der an die Aventiure gerichteten Aufforderung *den selben mæren grîfet zuo* hat Ulrich bereits zuvor am Ende des ersten Buchs aufgenommen (Ul. Alex. 5372: *ich wil dem andern grîfen zuo*). Bestätigt wird die Deutung, dass Ulrich mit seinen Formulierungen am Ende des ersten sowie am Anfang des zweiten Buchs auf Wolframs Gespräch mit *frou âventiure* zurückgreift, dadurch, dass Johann von Würzburg ausgerechnet anlässlich einer *Vrau Aventur*-Apostrophe Ulrichs besprochene Formulierungen (*der bedarf ich wol / ze dirre âventiure sage, / ûf der geverte ich bin in jage*) zitiert (Jo. WvÖ 8241–8245: *Vrau Aventur! sit daz ir / wellt die unmůzze mir / fůgen daz ich fůrbaz jage / iu der aventůre sage, / so dőrft ich wol me sinne*). Für die *Alexander*-Poetologie lässt sich festhalten: Wolfram-Imitatio vermittelt Ulrich die Bitte um die Gnade Gottes.

Eine Besonderheit in Ulrichs Imitatio-Poetologie bildet der auf Alexander bezogene Vers *der dirre mære urhap ist* (Ul. Alex. 5401). Der Anspruch, *urhap* eines *maere* in deutscher Sprache zu sein, begegnet mehrfach und prominent in Prologen und poetologischen Aussagen Rudolfs von Ems, wo sie zudem mehrmals mit einem Schöpfungspreis, in dem Gott als *urhap* der Schöpfung genannt wird, enggeführt und so durch Gott fundiert wird.[372] Weil Rudolf selbst *urhap* der (deutschen Bearbeitung der) Materia sein möchte und nicht die ‚historischen' Figuren – zumal Alexander – als ‚erste' Ursache der Materia nennt, halte ich Ulrichs auf Alexander bezogenen Vers *der dirre mære urhap ist* primär für eine agonale Korrektur von Rudolfs Anspruch, *urhap* der Alexander-Materia in deutscher Bearbeitung zu sein (Rud. Alex. 15804 f.: *wan ich in tiutscher tungen wil / ein urhap dirre mære wesn*). Sekundär ist der Vers jedoch abermals eine Wolfram-Imitatio, die hier also die agonale Korrektur von Rudolfs Anspruch fundiert. Denn im *Parzival* denkt Gawein über eine Reihe von lädierten Rittern, die ihm berichten, vom roten Ritter besiegt worden zu sein, ‚dass Parzival der Urheber dieser Materia sei' (Wo. Pz. 392,28 f.: *dô dâhter des, daz Parzivâl / diss mæres wære ein urhap*). Der Urheber dieser Formulierung wiederum ist zweifellos Wolfram, der Ulrich die sprachlichen Mittel an die Hand gibt, um das *mære*, dessen *urhap* Alexander ist, angemessen wi(e)derzudichten. Dazu gehört nicht zuletzt eine gewisse Ambivalenz dem Vorbild gegenüber; gelungene Imitatio ist nie unkritisch. Mit dem Vers *der dirre mære urhap ist* wird, wie der Folgevers zeigt, ausdrücklich eine schriftliche – lesbare – Grundlage des Alexanderstoffs avisiert (Ul. Alex. 5402: *von dem man vil der wunder list*). Dadurch rückt eine weitere *Parzival*-Stelle in den Blick, an der sich Wolfram davon distanziert, den *urhap* seiner *âventiure* im Schriftlichen gefunden zu haben: *ine kan decheinen buochstap. / dâ nement genuoge ir urhap: / disiu âventiure / vert âne der buoche stiure* (Wo. Pz. 115,27–30: ‚Ich beherrsche keinen Buchstaben. Daher [aus Büchern] nehmen schon genug Dichter ihren Ursprung: Diese Geschichte bewegt sich ohne Lenkung durch Bücher.'). Ohne die *stiure*, ohne die lenkende Vorlage von Büchern dichtet Ulrich gerade nicht – und distanziert sich so vom vielgepriesenen personalen Vorbild.[373]

Die nächste Berufung auf Wolfram inseriert Ulrich „vor dem romanzentralen, weil (heils)geschichtlich bedeutsamen Zusammenstoß Alexanders mit Darius".[374] Ulrich wünscht sich hier, der *werde Wolfram von Eschenbach* würde noch leben; denn wenn

372 Rud. Barl. 1,10 f. (*sunder missewende / bist dû* [Gott] *der urhap genant*) und 5,22 f. (*der urhap dises mæres / wil ich in tiuscher zungen wesen*); Rud. Alex. 15804 f. (*wan ich in tiutscher zungen wil / ein urhap dirre mære wesn*); Rud. Wchr. 9–11 ([…] *got herre, wan din einis wort / ist urhap*, kraft*, sloz unde ort / allir anegenge!*). Vgl. Unzeitig 2010, S. 103–107; Wedell 2013; Kiening 2015, S. 107–116.

373 Zu Ulrichs Distanzierung von Wolframs ‚buchloser' Poetologie, die dieser – im freilich differenten generischen Modell der Legende – auch im *Willehalm* vertritt (Wo. Wh. 2,19 f.: *swaz an den buochen stet geschriben, / des bin ich künstelos beliben*), vgl. Stock 2000, S. 427 f.

374 Stock 2000, S. 425.

er ihm *lêre stiure* (‚Unterstützung durch Belehrung') geben würde, könnte sein erzählerisches Vorhaben wahrscheinlich(er) gelingen, zumal wenn Wolframs *sin* auch noch Ulrichs *sinnel* (‚kleinen Sinn') *laben* (‚erquicken') würde.[375] Stock hat darauf aufmerksam gemacht, dass Ulrich mit den hier verwendeten Begriffen *lêre* und *stiure* auf Wolframs gerade bereits ins Spiel gebrachte Selbstverteidigung (Wo. Pz. 115,27–30) alludiert.[376] Auch die ‚Labung' „des ‚sinnels' durch das Vorbild und dessen ‚sin'" hat Stock zu Recht als „strukturanalog zur göttlichen Inspiration" hervorgehoben, dabei aber zugleich betont, dass Wolfram „keinesfalls als Substitut der göttlichen Inspiration entworfen" werde.[377] Diese überzeugende Differenzierung kann weiter zugespitzt werden, wenn man den Wortlaut des Verhältnisses berücksichtigt: Ulrich wünscht sich, Wolfram würde *mîn sinnel mit sinnen laben* (Ul. Alex. 5998). Genaugenommen geht es nicht um Wolframs *sin*, mit dem Ulrichs diminuiertes *sinnel* gestärkt werden soll, sondern um *sinne* im Plural, deren ‚Kräftigung' gemäß Prolog in den Zuständigkeitsbereich Gottes fällt (Ul. Alex. 121 f.: *an sinnen hêrre rîche / mich armen Uolrîche*). Die Stärkung wird als *laben* bezeichnet, was allgemein ‚erquicken', spezifisch jedoch ‚erquicken mit Wasser' bedeutet; etymologisch leitet sich *laben* vermutlich von lat. *lavare* ‚waschen' ab.[378] Wenn Ulrich dadurch tatsächlich auf die traditionelle Wassermetaphorik für die Inspiration anspielt,[379] lässt sich Wolfram abermals als Inspirationsmittler verstehen, der, nachdem sein *sin* der göttlichen Inspiration teilhaftig geworden ist, das ‚Wasser' der Inspiration an Ulrich – wie ein Fluss an einen kleineren Bach – weiterleitet. Die Wassermetaphorik des *labens* impliziert dabei eine Kontinuität, die etwa derjenigen der Homer-Rhapsoden, die, wie Sokrates in Platons *Ion* eruiert, auf zweiter Stufe an Homers Inspiration teilhaben,[380] entspricht.

Zum vierten Mal beruft sich Ulrich am Ende des zweiten Buchs auf Wolfram. Er beklagt dort, dass Wolfram bereits tot ist, weil dessen *süezer sin*, wenn er noch am Leben wäre und *dirre mære tihter wesen* sollte, die Materia *vil baz volbrâht* hätte, als Ulrich sich hätte erdenken können (Ul. Alex. 7801–7808: *wie daz mîn sinne betrüeben kan, / daz den süezen werden man / von Eschenbach her Wolfram / der tôt alsô bî zîte nam. / solt er noch bî*

375 Ul. Alex. 5991–5999: *einez ich kiesen wolde, / daz der werde Wolfram solde / von Eschenbach noch bî mir leben: / wolt er mir lêre stiure geben, / sô müeste mir gelingen / und moht ouch baz volbringen / die rede, die ich hân erhaben, / solt er mîn sinnel mit sinnen laben, / daz an mir ist unkreftic gar.*

376 Vgl. Stock 2000, S. 427 f.

377 Stock 2000, S. 429.

378 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1806 f.; DWB 1854–1971 [1991], Bd. VI [12], Sp. 5–7, hier Sp. 5.

379 Vgl. zur Inspirationsmetaphorik Ohly 1993a.

380 Siehe Plat. Ion 534e–535a. Vgl. Schlaffer 2005, S. 15. Das Substantiv *rhapsōidós* setzt sich zusammen aus *rháptein* (‚nähen') und *ōidḗ* (‚Gesang') und bedeutet den ‚Wiedersänger', „der einen Gesang/ Gesänge (aus schon vorhandenen Materialteilen) näht" (DNP 1996–2010, Bd. 10, Sp. 947; vgl. auch Scheid / Svenbro 1996, S. 116).

uns genesen / und dirre mære tihter wesen, / sie hete sîn süezer sin volbrâht / vil baz dann ich habe erdâht). Obwohl Wolfram auch schon tot war, als Ulrich ihn zum ersten Mal um *helfe* und *rât* gebeten hat, ist die Situation inzwischen eine andere. Festgestellt wird jetzt nur mehr die Bedürftigkeit – ohne angeschlossene Bitte: *sîner helfe und râtes dörft ich nuo* (Ul. Alex. 7809: ‚Seiner Hilfe und seiner Beratung bedürfte ich jetzt'). Medert hat daran erinnert, dass die Aussage, ein verstorbener Vorgänger hätte eine bestimmte poetische Leistung besser vollbracht als derjenige noch lebende Dichter, der diese Aussage tätigt, bereits bei Wolfram – bezogen auf Veldeke – begegnet: im *Parzival* (Wo. Pz. 404,28–30) und im *Willehalm* (Wo. Wh. 76,22–29).[381] Ulrich leiht sich also Wolframs Verbeugung vor dem Vorgänger, um sie auf Wolfram selbst zu beziehen. Doch wie er sie dabei zurückerstattet, hat es in sich: Wolfram hatte die Aussage, Veldeke hätte es besser gemacht, für sich stehen gelassen und in keiner Weise relativiert. Ulrich hingegen verabschiedet sich an dieser Stelle wirksam mit einer Publikumsanrede von Wolfram als Vorbild:

waz welt aber ir daz ich nû tuo? 7810
sît wir des werden müezen enbern,
lât iuch mîn kranckez sinnel wern
dirre mære und fremder sage.
ich bite daz ez iu wol behage.
nemmt den willen vür die tât, 7815
der mich iu dienstes niht erlât.
(Ul. Alex. 7810–7816)

Was wollt ihr aber, dass ich jetzt mache? Weil wir auf den Angesehenen verzichten müssen, lasst mein schwaches Geistlein euch Auskunft über diese Geschichte und unerhörte Mirakel geben. Ich bitte, es möge euch gut gefallen! Nehmt für die Tat den Willen, der mich nicht aus dem Dienst für euch entlässt.

Wenn Wolfram tot ist, kann er die Materia faktisch nicht besser als Ulrich wiederdichten; dem Publikum bleibt also nichts anderes übrig, als mit Ulrich vorlieb zu nehmen, der sein Dichten als Dienst am Publikum versteht. Dieser ‚Realismus' der Faktizität konterkariert die ganze Klage darüber, dass Wolfram es besser gekonnt hätte, und zwar im impliziten, aber deutlichen Kontrast zu Wolfram selbst, der das Lob des toten Vorgängers nicht als Sprungbrett genutzt hatte, um sich von ihm zu lösen. Die an Wolfram gerichtete Bitte um Unterstützung hat sich jedenfalls erledigt; Ulrich dichtet jetzt, bedauernd zwar, aber doch eingestandenermaßen nur noch mit seinem *krancken sinnel* allein, ohne den *süezen sin* des Eschenbachers weiter zu Rate zu ziehen.

Noch ein fünftes und letztes Mal beruft sich Ulrich in der Mitte des dritten Buchs auf Wolfram, und wieder spricht er nur im Irrealis von der Unterstützung durch dessen *lêre*,

381 Vgl. Medert 1989, S. 197.

die ihm helfen würde, seine Wörter *gefüege* zu *setzen*. Die oben vorgetragene Deutung, dass Wolfram für Ulrich ein Vorbild in formaler und stilistischer Hinsicht sei, findet hier ihre Bestätigung (Ul. Alex. 8741–8745: *her Wolfram, unde lebt ir noch, / vil gerne ich iuwer lêre joch / in mînem sînne trüege, / dâ von ouch ich gefüege / kunde setzen mîne wort*). Das Wolfram-Gedenken endet mit der Hoffnung, der ‚Ton zahlreicher süßer Worte' über Willehalm von Orange habe Wolfram das Himmelreich und einen Platz bei Gott erworben (Ul. Alex. 8746–8749: *ich hoffe daz iu des himels hort / umbe manger süezer worte galm / von Orans sante Wilhalm / vor gote habe erworben*). Diese Hoffnung hat etwas Zwiespältiges, weil sie zwar einen guten Wunsch enthält, zugleich aber alludierend daran erinnert, dass Wolfram selbst im *Willehalm*-Prolog noch gesagt hatte: ‚Deine Güte empfange meine Worte, Herr Sankt Willehalm! Der Ton meines sündigen Mundes ruft deine Heiligkeit an' (Wo. Wh. 4,12–15: *din güete enphahe miniu wort, / herre sanct Willehalm. / mines sündehaften mundes galm / din heilikeit an schriet*). Ulrich macht also darauf aufmerksam, dass Wolframs Aussichten darauf, ins Himmelreich zu gelangen, am Anfang des *Willehalm* ob seiner Sündhaftigkeit eher bescheiden waren. Ja, er rückt Wolframs Leistung, die ins Himmelreich führen könnte – *umbe manger süezer worte galm* –, ins Zwielicht, indem er sie so formuliert, dass man durch sie vor allem an das Hindernis erinnert wird – *mines sündehaften mundes galm* –, das einer Einkehr ins Himmelreich entgegen steht. Beinahe läppisch fügt Ulrich hinzu, Wolfram sollte lieber *dort* sein, als auf der Erde zu *genesen*; dabei würde der Hl. Willehalm wohl helfen (Ul. Alex. 8750–8753: *ist iu der lîp erstorben, / jâ mugt ir dort vil gerner wesen, / wann daz ir hie noch solt genesen. / sant Wilhalm mac wol helfe wern*). Wieder wirkt die Aussage auf den ersten Blick freundlich, doch fragt sich bei genauerem Hinsehen, wie der Hl. Willehalm noch helfen könnte, wenn Wolfram tatsächlich schon *dort* wäre – und *dort* das Himmelsreich bezeichnen würde. Tatsächlich ist die Aussage im Potentialis formuliert (*jâ mugt ir dort vil gerner wesen*: ‚Ihr könntet dort viel lieber sein'), und überdies ist unklar, welcher Ort im Jenseits mit *dort* gemeint ist. Schließlich fällt auf, dass Ulrich für das irdische Leben *hie* den Begriff *genesen* verwendet, der sonst in der mittelhochdeutschen Literatur regelmäßig zusammen mit *dort* auf das beschwerdelose Leben im Himmelreich bezogen wird.[382] Der gewöhnliche Zusammenhang lautet, dass man sein Leben *hie* derart gut leben soll, dass man nach dem Tod *dort genesen* kann (siehe z.B. Ul. Rennew. 8851–8853: *in dirre welte er so gewarp, / do der lip im hie starp, / daz diu sele ist dort genesen*). Wenn Ulrich diesen Zusammenhang bewusst umkehrt, macht er darauf aufmerksam, dass man bereits *hie* die Grundlagen für das *genesen dort* legt, dass Wolfram das aber wohl versäumt hat, dass Wolfram, statt *dort* auf den Hl. Willehalm zu hoffen, besser *hie* sein *dort genesen*

382 Ko. Engelh. 6150 (*ir sêle ist immer dort genesen*); Ko. WL 257f. (*dô im der lîb erstorben was, / daz im diu sêle dort genas*); Ul. Rennew. 8851–8853; RvB 25370f. (*werden wir hie lîbes ân, / sô ist diu sêle dort genesen*).

gesichert hätte.[383] Sicher ist, dass Ulrich ambivalente Aussagen auf Wolfram münzt, die man auch als Signale einer deutlichen Distanzierung von der Sündhaftigkeit seines Vorbilds lesen kann.

Nachdem Ulrich etwa ein Drittel des Textes mit Wolframs *helfe* absolviert hat, um ihn in den verbleibenden zwei Dritteln nie wieder zu erwähnen,[384] tritt jetzt Maria an die Stelle Wolframs. Ulrich bittet sie bezeichnenderweise um *helfe*, der Hölle zu entgehen (Ul. Alex. 8754–8757: *nû sul ouch wir mit flîze gern / daz uns vor helle frîe / gotes muoter, magt Marîe, / die uns ze helfe ist erkorn*). Die Eskamotierung Wolframs ist deutlich: Hätte Ulrich zuvor *kiesen* wollen, dass Wolfram noch lebt (Ul. Alex. 5991), hat er jetzt Maria zur *helfe erkorn*. Ausdrücklich geht es dabei um die Sünde, die in seinem Herzen Wurzeln geschlagen hat (Ul. Alex. 5758 f.: *ez hât vil gar der sünden dorn / gewurzelt in daz herze mîn*). Die Zuversicht in die *helfe* Marias wird mit einer Formulierung zum Ausdruck gebracht (Ul. Alex. 8763 f.: *sie mac wol helfe geben mir / und den die helfe getrûwen ir*), die kontrafaktisch auf Wolframs Zuversicht in die Hilfe des Hl. Willehalm bezogen ist (Wo. Wh. 4,7 f.: *helfære, hilf in und ouch mir, / die helfe wol getruwent dir*). So hat sich Ulrich erfolgreich und entschieden von Wolfram gelöst – mit ihm gegen ihn.

Alle weiteren Buchepiloge und -prologe sind fast ausnahmslos an Gott (oder Maria) adressiert; in einem Zweizeiler unter hunderten religiös prononcierten poetologischen Versen wird Ulrich von dem Türlin erwähnt (Ul. Alex. 16225 f.: *Meister Uolrîch vom Türlîn, / daz iuwer kunst nû wære mîn*).[385] Der Epilog beginnt mit einem Rückblick auf Alexanders Taten, die nicht zum Lachen seien (Ul. Alex. 27526 f.). Ulrich rückt den Text so wieder in eine Perspektive, in der es auf das eigene Seelenheil ankommt, und bezieht sich wiederum, den im dritten Buch begonnenen Bogen schließend, auf Maria (Ul. Alex. 27528–27534: *got müeze die sêle uns bewarn, / sô sie von dem lîbe kêre. / Marîa, magt hêre, / dîn barmunge sî dâ bereit / vür dîn kint der sêle geleit / an der hineverte reise / vor aller swære freise*). In der langen poetologischen Schlussreflexion steht deshalb auch Ulrichs innere Einstellung im Zentrum (beginnend Ul. Alex. 27553–27563). Vor diesem Hintergrund entfaltet Ulrich ein Hausbaugleichnis,[386] das stark an das auf die Inventio bezogene Hausbaugleichnis am Anfang der *Poetria nova* erinnert:

383 Etwa nach dem Muster von Ko. Hinv. 996 f.: *swelh sæliger den* [sc. *êlichen hîrât*] *ze rehte hât, / der ist hie und dort genesen.*

384 Vgl. Stock 2000, S. 429.

385 Siehe die Übergänge vom 3. zum 4. Buch (Ul. Alex. 10215–10282), vom 4. zum 5. Buch (Ul. Alex. 12899–13012), den Prolog zum 6. Buch (Ul. Alex. 14789–14838), die Übergänge vom 6. zum 7. Buch (Ul. Alex. 16223–16272), vom 7. zum 8. Buch (Ul. Alex. 17357–17398), den Epilog zum 8. Buch (Ul. Alex. 18881–18912) sowie den Übergang vom 9. zum 10. Buch (Ul. Alex. 21053–21120).

386 Zum komplexen Epilog vgl. Medert 1989, S. 148–162, zum „Bild des Zimmermanns und seiner Arbeit“ S. 153.

wen sô der wîse zimmerman
ein holz wil sleht besnîden 27565
und krumme houwe mîden,
wil er sich niht vergezzen,
er muoz die rihte ê mezzen:
ich sol daz mâz legen dar,
ê ich mit der rede var; 27570
bin ich ouch denn des sinnes sleht,
sô houwe ich nâch der snüere reht.
(Ul. Alex. 27564–27572)

Will der weise Zimmermann ein Stück Holz gerade zurechtschneiden und ein krummes Behauen vermeiden, will er sich nicht vergessen, dann muss er die Geradheit zuvor vermessen. Ich soll das Maß anlegen, bevor ich mit der Rede beginne; wenn ich dann auch dem Geist nach gerade bin, so behaue ich nach der Norm der Richtschnur.

Wie bei Galfrid steht hier die zeitliche Abfolge von geistiger Konzeption und körperlicher Ausführung im Zentrum.[387] Wie Galfrid entwirft Ulrich zunächst das Bild eines Hausbauers bzw. Zimmermanns, der das Holz, um es gerade zu behauen, im Voraus mit der Richtschnur vermisst. Wie in der *Poetria nova* wird die Analogie zwischen Baumeister und Dichter anschließend ausbuchstabiert: Auch der Dichter soll zuerst im Geist (*sin*) das Maß anlegen, um bei der dynamischen Umsetzung des Archetyps ins poetische Werk (*mit der rede varn*) sich an die Richtschnur (*rihte* und *mâz*) zu halten.[388] Ulrich bezieht dann die Analogie auf sich selbst und bringt somit deren Normativität zur Geltung – dem *er muoz* im Gleichnis entspricht das poetologische *ich sol*. So genau scheint Ulrich seinen Galfrid umgeschrieben zu haben, dass er noch den Kontext der platonischen Kosmogonie alludiert, wenn er den ‚Zimmermann' *wîse* nennt und mithin zur *sapientia* stellt. Dass die Inventio allerdings eine zwar mentale, vor allem aber memoriale Präkonzeption des ganzen Werks impliziert, ergänzt Ulrich gegenüber seinem Muster, indem er die Inventio für die Memoria (*niht vergezzen*) funktionalisiert (*wil er sich niht vergezzen, / er muoz die rihte ê mezzen*). Wer erinnern will, muss zuerst im Geist finden.

Dass die mentale Präkonzeption der Materia durch die Inventio den ganzen *Alexander* betrifft, zeigt sich, wenn man den zentralen Begriff des *erdenkens* verfolgt. Ulrich verwendet das Verb *erdenken*, das die geistige Vorausplanung eines Werks, das anschließend mit *kunst* umgesetzt wird, bezeichnet, überaus häufig, um artifizielle Produktionen zu beschreiben. Das Vorbild für eine derartige Semantisierung ist – neben Galfrid – Hartmann von Aue. Eine der fundamentalen Descriptiones des höfischen Romans, die Descriptio von Enites Pferd und dessen Sattel in Hartmanns *Erec*, erörtert für beide Gegenstände

387 Vgl. Harant 1997, S. 162.
388 Zur Richtschnur der Maurer, gr. *kanṓn*, lat. *linea* oder *norma*, mhd. *rihte* oder *snuor*, vgl. Ohly 1986, Sp. 1056.

der Descriptio die artifizielle Produktion samt vorausgehender geistiger Konzeption. Das Pferd als Naturwesen könnte selbst dann nicht besser sein, wenn *ein werltwîser man*, ein ‚Kosmoskundiger', der sich in allen Dingen auskennt, ein ideales Pferd ‚dächte' (*gedæhte*), dieses Pferde-Ideal als Artefakt ‚vollbrächte' (*vollebræhte*) und dann noch Missfallendes abnehmen könnte; das Pferd ist also bereits ideal, *vollekomen*.[389] Für den Sattel als Artefakt hingegen gilt, dass an ihm ein Meister Umbriz, der *wercwîseste man*, dreieinhalb Jahre gearbeitet hat, bis er ihn so ‚vollbrachte' (*vollebrâhte*), wie er ihn als mentalen Entwurf ‚voraus gedacht hatte' (*gedâhte*).[390] Nach der fast dreihundert Verse umfassenden Descriptio (Ha. Er. 7476–7754) stellt der Erzähler fest, dass der Sattel wie beschrieben ‚vollbracht' (*vollebrâht*) worden sei, und zwar besser als ‚gedacht' (*gedâht*) (Ha. Er. 7755–7757: *von sus getânen dingen / was der satel vollebrâht / und baz, dan ich's hân gedâht*). Die Unterteilung der Arbeitsschritte *denken* und *vollebringen* verweist auf eine als Umsetzung einer ‚Idee' ins ‚Werk' verstandene artifizielle Produktion in platonischer Tradition.

Auch im *Alexander* werden also dutzendfach kunstvoll gefertigte Artefakte – von der ritterlichen Ausrüstung über Zelte bis hin zu Palästen, vom gordischen Knoten über das Mischen von Gift bis hin zum salomonischen Tempel – erst *erdâht* und anschließend ins Werk gesetzt,[391] etwa nach folgenden Muster: *der meister der sîn het erdâht, / mit kunst er ez wol het zuo brâht* (Ul. Alex. 3355 f.). Auch die *kunst lôicâ* (Ul. Alex. 4541 f.) oder Reden (Ul. Alex. 12641) werden erst *erdâht* und dann realisiert. Weiterhin betrifft der poetologisch-technische Zweischritt aus ‚Vorausdenken' und ‚Verwirklichen' die Werke der göttlichen Schöpfung (Ul. Alex. 1119, 10105, 11134 und 15139) und Erlösung (Ul. Alex. 10255, siehe auch 114). Nicht zuletzt werden textintern erwähnte poetische Werke, darunter Homers Achill-Dichtung, so *volbrâht*, wie sie *gedâht* worden sind,[392] was sich als implizite poetologische Reflexion auch auf Ulrichs eigenes Dichten beziehen lässt. Oben wurde bereits eine Stelle zitiert, die zeigt, dass Ulrich *erdenken* auch explizit im poetologischen Zusammenhang nutzt, und zwar um herauszustellen, wie sehr ihm Wolfram überlegen sei: Sollte Wolfram noch leben und die Alexander-Materia wiederdichten, hätte sein ‚süßer Geist' sie ‚viel besser vollendet, als ich es erdacht habe' (Ul. Alex. 7805–7808): *solt er noch bî uns genesen / und dirre mære tihter wesen, / sie hete sîn süezer sin volbrâht / vil baz dann ich habe erdâht.* Wie oben herausgearbeitet, bedeutet

389 Ha. Er. 7377–7388: *und ob er danne den gewalt / von dem wunsche hæte, / daz ez belibe stæte / swes er dar zuo gedæhte, / und swenne erz vollebræhte, / daz erz vür sich stalte / und er von sînem gewalte / dar abe næme / swaz dar in im missezæme, / alsô was ez vollekomen / daz er dar abe niht hete genomen / alse grôz als umbe ein hâr.*

390 Ha. Er. 7467–7475: *ez* [das *vrouwen gereite*] *hete geworht vil manegen tac / der wercwîseste man, / der satelwerkes ie began, / ein meister, hiez Umbrîz, / der doch allen sînen vlîz / dar leite vür wâr / wol vierdehalbez jâr, / unz er in vollebrâhte / dar nâch, als er gedâhte.*

391 Siehe Ul. Alex. 3355 f., 4016, 5358, 5684, 5909, 7608, 7617, 7719, 7864, 9389, 9678, 12532, 16187, 23212, 24189, 24194 und 27182.

392 Ul. Alex. 3783 f.; 5001 f. Vgl. Laude 2009, S. 177–179.

diese Aussage den ersten Schritt zur Lösung vom Imitatio-Vorbild Wolfram. Für diese Lösung von Wolfram vertraut Ulrich indes nicht auf seine eigenen Worte – die beiden letzten Verse sind ein direktes Zitat der oben zitierten Erzählerrede aus Hartmanns *Erec*, der Sattel von Enites Pferd sei *von sus getânen dingen* / [...] *vollebrâht* / *und baz, dan ich's hân gedâht* (Ha. Er. 7755–7757). Bei Ulrich steht das, wie gesagt, im Irrealis; Wolfram wird also an der Alexander-Materia gerade nicht zu Meister Umbriz. Man könnte argumentieren, dass durch dieses raffinierte Zitationsspiel Ulrichs Materia-Bearbeitung doch nicht ganz so weit entfernt davon ist, *baz* zu sein als sein eigener, *gedâhter* Entwurf.

Doch damit wäre, ausgehend vom Hausbaugleichnis, die tiefere Bedeutung des *erdenkens* gerade verfehlt. Wie bei Galfrid bildet die Artifizialität nur eine Dimension des Hausbaugleichnisses. Die beiden Folgegleichnisse zeigen, dass es eigentlich um die ethische Dimension von geistigem Innen und äußerlich-praktischem Vollzug geht: Beim Schachspiel einem Gegner Matt anzusagen, obwohl dieser über eine bessere Stellung verfügt, bedeutet, nach Außen hin etwas tun, was auf die Mangelhaftigkeit des eigenen Verstandesvermögens verweist;[393] eine nach Außen getragene ‚süße und gute Rede' verweist auf einen ethischen Defekt, wenn ihr im Innern eine ‚böswillige Absicht' (ein *arger muot*) zugrunde liegt, und zwar entspreche dieses Verhältnis dem Glauben (*geloube*), der nicht von Taten (*werc*) begleitet wird, wobei die Rede dem Glauben, die ‚beständige Absicht' (der *stætec muot*) dagegen den Taten zugeordnet wird.[394] Dass man beim Hausbau nicht unüberlegt *houwen*, sondern zuerst Maß anlegen soll, um *krumme houwe* zu vermeiden, dass man beim Schach nicht Matt ansagen soll, wenn das eigene Spiel schlechter steht als das des Gegners, und dass einer süßen, guten Rede ein *staeter muot* im Innern zugrunde liegen soll, meint jeweils, dass das Innere, das Denken und ‚Gewissen' zuerst gerichtet und geordnet werden muss, bevor äußerlich gehandelt wird. Voraussetzung für Ulrichs Poetologie ist es, die *sinne* zur frommen Lehre zu bekehren, um eine Aussicht auf *daz êwige leben* zu erhalten (Ul. Alex. 27591–27596). So lässt sich ganz rekonstruieren, warum Ulrich im dritten Buch Wolfram eine Absage erteilt, obwohl dieser die Dichtung *baz volbrâht* hätte, als jener sie *erdâht* hat. Entscheidend ist nicht das *volbringen*, sondern das *erdenken*, soweit darunter ein ethisches und religiöses ‚Vorausbedenken' dessen, was nach dem diesseitigen Leben kommt, verstanden wird.[395] Diese Deutung lässt sich durch eine bislang nur erwähnte implizite poetologische Reflexion bestätigen: Alexander verweist gegenüber Achills *sêle* (Ul. Alex. 5000) auf die großen Ehren, in denen Achill noch

393 Ul. Alex. 27573–27582: *will ich ieman sprechen mat, / des spil baz den daz mîne stât, / mînen witzen sô ist des vil, / dem tôrn ich mich gelîchen wil: / wie wol sô ie der wîse tuot, / daz hât der tôr vür tummen muot; / wâ mich tôrheit kan gezemen, / dâ sol der wîse bilde bî nehmen, / sô daz er von im verre / waz im arges an mir werre.*

394 Ul. Alex. 27583–27590: *ist mîn rede süez und guot, / tragich dâ bî argen muot, / sô kan ich mich niht wol bewarn / und wil an stæte missevarn. / der wîsen rede alsô giht, / der geloube ist ân die werc ein wiht: / als ist mîn rede, ist sie wol guot, / meinet sie niht mîn stætec muot.*

395 Begrifflich könnte man hier an mhd. *andâht* denken. Vgl. zum Profil dieses Begriffs Darilek 2022.

gehalten werde, weil er in Homer einen Dichter gefunden habe, der daran *gedâhte, / daz er dîn lob volbrâhte* (Ul. Alex. 5001 f.). Alexander wünscht sich selbst einen Dichter, der seine Taten nach dem Tod verherrlicht (Ul. Alex. 5027–5036),[396] und zieht die Erfüllung dieses Wunsches ausdrücklich dem Gewinn des Paradieses vor: *daz næm ich vür den paradîs* (Ul. Alex. 5031). Alexander sorgt sich also nur um den weltlichen Ruhm nach seinem Tod und nicht um das Heil seiner Seele, das heißt, nur um das irdische *volbringen* und nicht um das seelische *gedenken*. Insofern Alexander auch eine – zumindest hier aus christlicher Sicht entschieden negative[397] – poetologische Reflexionsfigur darstellt, wird das homerische *volbringen* mit der expliziten Absage an das Paradies assoziiert. Der Dichter, den Alexander sich im Rahmen seiner Absage ans Paradies gewünscht hat, ist, sozusagen, Wolfram. Dass Wolfram, dem Ulrich auch sonst auf subtile Weise Heilsvergessenheit unterstellt hat, die von Ulrich *erdâhte* Alexander-Dichtung *baz volbrâht* hätte, kann vor diesem Hintergrund nur mehr als vergiftetes Lob verstanden werden. Dass Wolfram damit letztlich doch – nämlich innerlich in Hinsicht des dichterischen Entwurfs unter Berücksichtigung des künftigen Seelenheils, nicht künstlerisch in Hinsicht der artifiziellen Ausführung – überboten wird, erweist die Persistenz (und Anpassungsfähigkeit) des agonalen Wiederdichtens in Ulrichs Modifikation, die ansonsten neue, mit und gegen Wolfram entwickelte religiöse Maßstäbe an die Dichtung anlegt.

Ganz zum Schluss des Epilogs verteidigt Ulrich seine *einveltic tihte* gegen etwaige missgünstige Rezipient:innen und bringt so zugleich seine fromm-‚einfältige' Modifikation des Wi(e)derdichtens auf den Punkt. Sollte jemand über den *Alexander* spotten, nehme Ulrich das unter der Bedingung ‚für gut', *ob er der rede rehter tuot / denn ich Uolrîch von Etzenbach* (Ul. Alex. 27762 f.). Der *rede rehter tuon* bedeutet vor dem Hintergrund des Hausbaugleichnisses, sie besser zu *erdenken*. Die Namensnennung – die nach Prolog und Werkmitte dritte seiner „planmäßig eingesetzte[n] ‚Signaturen'"[398] – zeigt zugleich, dass Ulrich die Alexander-Materia durch seine Bearbeitung sich angeeignet zu haben beansprucht. Seine Modifikation des Wi(e)derdichtens belässt also dessen zentrale Parameter intakt, verlagert aber die Anforderungen, die hinsichtlich der Originalität der

396 Zum Kontext der Stelle – Alexanders Besuch an Achills Grab bei Troja, wo er seinem Wunsch Ausdruck verleiht, wie Achill von einem Dichter gepriesen zu werden und so dem eigenen Namen ein Andenken in Ehre sowie ewigen Nachruhm zu sichern – siehe Ul. Alex. 4999–5038. Ausdrücklich bittet Alexander: *got füege mir den man sô wîs, / der nâch mîns lebens letze / mich in hôhe wirde setze / und dar nâch ân alle scham / unwandelbære lebe mîn nam* (Ul. Alex. 5032–5036). Hier erschreibt sich Ulrich also in den Worten seiner Figur seine eigene Funktion als Alexander-Dichter; aber seine ‚Erfüllung' dieser Aufgabe fällt anders aus, als von Alexander erhofft. Das Motiv stammt aus Walters *Alexandreis* (Gualt. Alex. 1,478–492), wo es bereits poetologisch zu lesen ist. Vgl. Wulfram 2000, S. 233–236; C. Janka / Stellmann 2020, S. 74–81. Zu den antiken Wurzeln des Motivs (vor allem Lucan. 9,980–986) vgl. Zwierlein 1982; Zwierlein 1986.

397 Anders Laude 2009, S. 179 m. Anm. 44.

398 Finckh 2000, S. 371.

Neubearbeitung gestellt werden, ins Innere. So erklärt Ulrich zuletzt die technische Perfektion für vernachlässigbar: Sollte er einen Aussetzer gehabt haben, sollte er metrisch abgewichen sein oder sollte ihm überhaupt *kunst* abgehen (Ul. Alex. 27764–27769),

> sô hât mich doch die wâre gunst
> mînem hêrren ze dienste des getriben,
> dâ von ditz buoch ist geschriben.
> sîner gnâden bedarf ich wol,
> der ich immer warten sol.
> (Ul. Alex. 27770–27774)

> … so hat mich dennoch die wahre Gunst zum Dienst für meinen Herren zum Dienst dessen gedrängt, wovon dieses Buch geschrieben ist. Seiner Gnade, auf die ich immer warten werde, bedarf ich sehr.

Hier fließen religiöse und artifiziell-agonale, Inspirations- und Imitatio-Poetologie ineinander. Ulrich wird von der ‚wahren Gunst' – wohl Gottes, aber es kann auch der (ungeduldige) Gönner gemeint sein – gedrängt: zum Dienst dem Herrn gegenüber (*mînem herren ze dienste*), aber zugleich zum Dienst an der Materia (*ze dienste des* […], / *dâ von ditz buoch ist geschriben*). Innerhalb des Dienstes an der Materia, der auf Galfrids Funktionalisierung der Artifizialität für den Auftritt der Materia am Hof verweist, dient Ulrich zugleich seinem Herrn, mit dem der Gönner gemeint sein kann, aber doch vor allem Gott gemeint ist.

4.4 Textilmetaphorik. Das Gewand der Materia in der Praxis

Während eine grundlegende und umfassende Monographie zur poetologischen Textilmetaphorik in der mittelalterlichen Literatur fehlt,[399] mangelt es nicht an Einzelstudien

399 Vgl. aber das Poetologie-Kapitel in Kraß' zentraler Studie zur Kleidung in der höfischen Literatur (Kraß 2006, S. 356–374) sowie den wichtigen Sammelband Kuchenbuch / Kleine 2006. Die einschlägige Studie Greber 2002, die in der Forschung öfter als ganze genannt wird, um die Traditionalität der Textilmetaphorik aus germanistisch-mediävistischer Perspektive zu belegen (vgl. etwa Chinca 2009, S. 25 Anm. 33; Kraß 2006, S. 361 Anm. 16; Laufer 2015, S. 167 Anm. 29), ist zwar komparatistisch angelegt, bietet neben anregenden Bemerkungen zur poststrukturalistischen Literaturtheorie auch mehrere Analysen mittelalterlicher Text-Poetologien (bes. S. 44–108) und entwickelt mit ‚Wortflechten' und ‚Kombinatorik' Kategorien, denen „universale Gültigkeit" bescheinigt worden ist (so Keller 2003, S. 110), bleibt im Kern aber doch, der Profession ihrer Verfasserin entsprechend, eine slawistische, auf die Moderne fokussierte Arbeit. So erhebt Greber „für die mediävistische Seite" ihrer Studie (also für das ‚Wortflechten' bei den Trobadors und in der kirchenslawischen Hagiographie) ausdrücklich keine „fachwissenschaftliche[n] Ansprüche" (Greber 2002, S. 11; vgl. zum Schwerpunkt ‚russische Moderne' S. 28–35).

zum Thema.[400] Zur Orientierung werde ich zunächst einen Abriss über wenige Stationen der Metapherngeschichte geben, um den Wettstreit als eines ihrer zentralen Motive hervorzuheben (Kap. 4.4.1). Derart gewappnet, verfolge ich die poetologische Metapher des Zusammensetzens verschiedenfarbiger Stoffe (*parrieren* und *undersnîden*) bei Heinrich von Veldeke, Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach, wobei ich ihre Funktion, agonales Überbietungsstreben zu indizieren, rekonstruiere (Kap. 4.4.2). Im nächsten Kapitel interpretiere ich Gottfrieds Literaturexkurs im *Tristan* als Reflexion der Einkleidung der Tristan-Materia unter dem Eindruck abgenutzter elokutionärer Verfahren (Kap. 4.4.3). Was im Literaturexkurs vorbereitet worden ist, führt das letzte Kapitel zur Textilmetaphorik zu Ende: Beim textilen Agon geht es nicht nur um die Produktionstechnik der Materia-Bearbeitung, sondern auch – oder vor allem – um die Präsentationspraxis zur Durchsetzung von Eigentumsansprüchen (Kap. 4.4.4). Den Grundgedanken meiner folgenden Überlegungen hat Heinrich von Mügeln bereits formuliert, dem es für seinen *Tum* genügte, das alte Gewand der Meister aufzutrennen und, neu eingefärbt, zu einem innovierten Kleid zusammenzuflicken, wobei er weder die Metapher noch das Verfahren selbst erfunden hat.[401] Der Grundgedanke lautet mit den Worten desjenigen, der ihn am wirkmächtigsten und ‚originell' formuliert hat: ‚Ich werde ein aus Bekanntem gebildetes Gedicht anstreben, dass jeder, der für sich dasselbe erhofft, stark schwitzt und vergebens sich abmüht, hat er dasselbe gewagt: So mächtig ist die Reihung und Verbindung, so viel Ehre erhält, was aus der Öffentlichkeit genommen ist' (Hor. ars 240–243: *ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quivis / speret idem, sudet multum frustraque laboret / ausus idem: tantum series iuncturaque pollet, / tantum de medio sumptis accedit honoris*).

400 Vgl. Bickert 1988, S. 4–10; von Graevenitz 1992; Stolz 1996, S. 104–115; Glauch 2003, bes. S. 167 f.; Ernst 2006; Röckelein 2006; Trînca 2008b; Wright 2009, bes. S. 123–153; Haupt 2009; A. Schneider 2012, bes. S. 170–174 und 181–183; Philipowski 2013, S. 170–175; Laufer 2015; A. Schneider 2015; Stolz 2019; Keim 2020, S. 111–166.

401 He. Tum 110,1–8: *Was e die meister han / den sprüchen wat gesniten an, / die zeist ich wider unde span / daruß eins nuwes tichtes kleit. // des ich uf alde wat, / die nuw min sin geferbet hat, /* ufsnide *manche slimme nat / mit ungefruter erebeit.* Vgl. Stackmann 1958, S. 44 [Nr. 88]; Stolz 1996, S. 104–108. Die in der deutschen Dichtung vor Mügeln u. a. schon von Konrad von Würzburg und Frauenlob benutzte Textilmetaphorik (vgl. Stolz 1996, S. 105 m. Anm. 438–440) führt Stolz auf die *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme und Galfrids *Poetria nova* sowie auf Alanus ab Insulis zurück (S. 105–107 m. Anm. 437, 442 und 445). Noch besser zu Mügelns Metapher des rhapsodischen ‚Wiedervernähens' scheint indes die Ausdeutung der horazischen Flickmetapher des *purpureus pannus* zu passen, wie sie sich in den Materia-Glose in poet. Horat. 14,14, S. 340, findet: *Et tractum est ab illis qui uestes nouis resarciunt pannis.*

4.4.1 Vom Himmelszelt der Kosmologie zum Wettstreit am Webstuhl

Weit in die Antike zurück reicht die noch im Hochmittelalter genutzte kosmologische Textilmetaphorik, der Eisler seine zweibändige Studie „Weltenmantel und Himmelszelt“ (1910) gewidmet hat.[402] „Er streckt die Himmel wie nichts aus und spannt sie aus wie ein Zelt zum Bewohnen“,[403] sagt der Prophet Jesaja über Gott als Schöpfer. Augustinus beobachtet: „So sinnvoll hat der höchste Künstler durch sie [die *sapientia*] seine Werke geordnet, daß sie gleichsam ein schönes Gewebe bilden.“[404] Man mag in diesem kosmischen Zusammenhang auch an Platons ‚Spindel der Notwendigkeit‘ (Plat. rep. 616c) denken,[405] deren zuerst nur schwach ausgeprägter poetologischer Index sich über die Sirenen des Macrobius bis zu Gottfrieds *Tristan* verfolgen ließe.[406] Weiterhin wird man sich in diesem

402 Vgl. außerdem Gothein 1906; Harlizius-Klück 2014, S. 505 f. Zum Kosmos-Gewebe in Claudians *De raptu Proserpinae* vgl. Ratkowitsch 2006; Klebs 2016.

403 Is 40,22 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 4, S. 147): *qui extendit velut nihilum caelos et expandit eos sicut tabernaculum ad inhabitandum*.

404 Aug. vera rel. 39,72 (Übers. Thimme 2006, S. 121): *ita per hanc* [*sapientiam Dei*, J. S.] *summus ille artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexuit*.

405 Vgl. Harlizius-Klück 2014, S. 509.

406 Am Ende des zehnten Buchs der *Politeia* erzählt Platon den Mythos des jenseitsreisenden Pamphyliers Er (Plat. rep. 614b–621b). Dem Mythos zufolge sitzt auf jedem der acht rotierenden Kreise (das heißt wohl: der acht Himmelssphären des antiken Weltbilds) der Spindel der Notwendigkeit (die das Transmissionsmedium für die Wahl einer Lebensweise durch die Seelen bezeichnet) eine singende Sirene; der Zusammenklang ihres Gesangs bildet die Sphärenharmonie (vgl. Kupke 1992, S. 426 f.). Um sie herum sitzen die drei Parzen und singen zur Sirenen-Harmonie: Lachesis das Vergangene, Klotho das Gegenwärtige, Atropos das Künftige (Plat. rep. 617b–c). Macrobius macht diesen Mythos dem Mittelalter verfügbar und setzt außerdem die (acht) platonischen Sirenen mit den Musen gleich, wobei Calliope, die herausragende Muse, die Harmonie des Sirenengesangs bedeute; dann nennt er in diesem Zusammenhang Apollon und den Zweitnamen der Musen (*Camenae*), bemerkt außerdem die enorme, auf Anamnesis beruhende Wirkung der Musik auf die Seele (Macr. somn. 2,3,1–4 und 7–12). Die Neun-Zahl, Apollon und die Camenen als neun Sirenen sind wiederum in Gottfrieds Literaturexkurs in der erwogenen, aber verworfenen Inspirationsbitte präsent (Go. Tr. 4862–4872), was zu einer (allegorisierenden) Relektüre führen könnte (im Zeichen etwa von Determination und poetischer Freiheit; dazu würde sich dann Boethius mit seiner Invektive gegen die Sirenen im Eingang der *Consolatio* fügen); der Vergleich der Wirkung von Isoldes Gesang mit dem Gesang der Sirenen (Go. Tr. 8085–8131) wäre ebenfalls vor dem Hintergrund der anamnetischen Wirksamkeit der Musik zu perspektivieren. Insgesamt könnte ein Rekurs auf die skizzierte Tradition in einer allegorischen Lektüre des *Tristan* (unter Beachtung der Aspekte *contextio*, *descriptio*, Einkleidung, Schicksal, Zahlensymbolik usw.) neue Deutungsdimensionen eröffnen. Die Notwendigkeit eines allegorischen Verständnisses zumindest für den Vergleich von Isoldes Gesang mit dem der Sirenen resultiert aus den ambivalenten (vgl. Kern / Ebenbauer 2003, S. 585), ja: konträren Zuschreibungen an die Sirenen (Dirnen *und* sphärenharmonische Schicksalsmittlerinnen). Dass Isolde zur Dirne und zur Schicksalsfigur der Einzelseele stilisiert erscheint, ließe sich vielleicht integumental auflösen. Vgl. die anregende Studie zu Gottfrieds integumentaler Konzeption der Descriptio: Masse 2005.

Kontext der Moiren bzw. Parzen erinnern: „Lachesis übernimmt das Abwiegen des Wollpensums, welches Klotho dann zu einem Faden verspinnt, bis Atropos ihn verwebt.“[407] Im Mittelalter wird die textile Poiesis der Parzen z. B. von Bernardus Silvestris, Alanus ab Insulis und dem *Rosenroman* reflektiert,[408] aber auch als Generativität der Natura weitergesponnen.[409] Damit findet man sich an die kosmologische Textilmetaphorik der spätantiken und mittelalterlichen Platoniker verwiesen,[410] wobei besonders die von Platon (Plat. Tim. 32b) her entworfene kosmologische *contextio* der Weltseele (*anima mundi*) mit den harmonischen Zahlen bei Macrobius poetologisch relevant werden sollte.[411] Sind die Parzen ursprünglich Geburtsgöttinnen,[412] gerät die Inkarnation in den Blick: Das Christentum hüllt die Fleischwerdung des Gottessohns, auch unter Beiziehung der *tunica inconsutilis* (Io 19,23) Christi, in die Metapher einer Investitur, wobei Maria das ‚Fleischkleid' des Erlösers spinnt.[413] Die ‚Hülle' (*velamen*, *velum*) ist eine zunächst unspezifisch-generalisierte Deckmetapher, unter deren Einsatz die typologische Exegese aus dem Alten Testament die verhüllte Wahrheit des Kommenden und Neuen, die durch und in Christus als *revelatio* enthüllbar geworden sei, herauszulesen versteht. Konkretisiert wird die typologische Exegese außerdem in Textilien wie ‚Schleier', ‚Vorhang' und ‚Kleid', was dann entsprechende Bibelstellen (z. B. Ex 34,33–35) heranzuziehen erlaubt.[414] Als Paradigma der hermeneutischen ‚Enthüllung' fungiert das Zerreißen des Vorhangs im Tempel nach Jesu Tod (Mt 27,51; Mc 15,38; Lc 23,45).[415] Das biblische Paradigma artifizieller Konkurrenz wird dagegen bereits zwischen Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies konstituiert.[416] Nachdem Adam und Eva vom Baum der Erkenntnis gegessen und so das göttliche Verbot übertreten haben, fertigen sie Schürze aus Feigenblättern

407 Harlizius-Klück 2014, S. 509.

408 Bernard. Silv. cosm. 2,14,165 f.; Alan. planct., pr. 4,31, pr. 5,2 und pr. 5,10; Guill. / Jean RdR 19763–19804.

409 Textilpoetologisch erscheint Naturas Rede z. B. bei Alan. planct., pr. 4,26: [...] *excellentiorique stilo meae volens seriem narrationis contexere* [...]; Alan. planct., pr. 9,1: [...] *Natura, aerumpnosae conquestionis elgiacam orationem contexens* [...].

410 Siehe nur Calc. comm. 144; Macr. somn. 2,2–3; Bernard. Silv. cosm. 2,11,7; Alan. planct., pr. 9,2.

411 Macr. somn. 2,2,14 u. 19. Zur poetologischen *contextio* vgl. von Graevenitz 1992. Ergänzend ist der gleitende Übergang von der generativen *contextio* des Menschengeschlechts durch Venus und die Parzen zum *contextus narrationis* der Natura bei Alan. planct., pr. 4,31–32, zu verzeichnen.

412 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 9, Sp. 327.

413 Vgl. Salzer 1893, S. 87 f.; Eisler 1910, Bd. 1, S. 184–193; Kraß 2006, S. 67–73; Keller 2012. Herausragende deutschsprachige Beispiele bieten Ko. Rel. Leich 1,27–30 und 177–184, He. GZ 2030–2054 sowie Frl. Mar., Str. 14, der allerdings die investierende Inkarnation kompliziert, indem er zuerst Gott der Maria ein Kleid schneidern lässt, aus dem dann Christi Kleider geschneidert worden seien, vgl. dazu Krayer 1960, S. 41–49.

414 Vgl. Spitz 1972, S. 23–41.

415 Vgl. Spitz 1972, S. 37–39.

416 Vgl. dazu ausführlich Kraß 2006, S. 38–52.

(Gn 3,7: *et fecerunt sibi perizomata*), um ihre Nacktheit zu bedecken. Das Herstellen der Feigenblätter bildet einen nicht einfach artifiziellen, sondern spezifisch textilen Archaismus; der Beginn der ‚Kunst' ist das Kleidermachen: Die beiden ersten Menschen ‚vernähten Feigenblätter' (*consuerunt folia ficus*). Aus dieser Szene hat Hugo von St. Viktor seine Bestimmung des *opus artificis*, der die Natur nachahmt, als ‚Trennen und Verbinden' herausgesponnen (siehe Kap. 1.4). Mit der ‚Gründung' des Artifizialitätsparadigmas setzt sogleich die Konkurrenz ein,[417] wenn man die göttliche Überbietung des menschlichen Textilwerks in den Blick nimmt: Vor der Vertreibung macht Gott Fellröcke, in die er die Protoplasten einkleidet (Gn 3,21: *fecit quoque Dominus Deus Adam et uxori eius tunicas pellicias et induit eos*), und ‚überkleidet' damit die menschlichen Blätterkleider durch ein material überlegenes Artefakt. Sieht man von den allegorischen Deutungen ab, die der konkreten Fleischlichkeit, in welcher der göttliche Schneider zu Werke geht, sowie der scheinbar einfach gestrickten Profanität des Kleidermachens die nötige Würde wiedergewinnen wollen, bleibt die göttliche Aemulatio der menschlichen Imitatio naturae das zentrale Motiv der gedoppelten Szene. Hier lässt sich in nuce der agonale Impuls greifen, der dem Kleidermachen früh eingeschrieben worden zu sein scheint.

Bereits in der antiken Literatur wird die Kleiderherstellung, vor allem das Flechten und Weben, für poetologische Metaphern in vielfältigen Funktionen verwendet,[418] wobei vor allem in der augusteischen Dichtung die poetologische Reflexion in der Regel implizit durch Ekphrasen von Textilarbeiten erfolgt.[419] Diese Tradition der impliziten Textil-Poetologie reicht bis zu Homer zurück. Das von Helena gewebte Tuch, das die zeitgleich um Helenas willen stattfindenden Kämpfe zwischen Griechen und Trojanern abbildet (Hom. Il. 3,125–128), kann „als Urszene der Identifizierung von Web- und Wortarbeit in Anspruch genommen" werden.[420] Nicht nur Homers *Ilias*, sondern auch die *Odyssee* ist über das Leichentuch der Penelope mit einer impliziten Poetologie des Webens versehen,[421] durch die komplementär zum Inspirationsparadigma, das der Musenanruf des Anfangs konstituiert (Hom. Od. 1,1), eine listige Form der Artifizialität als zweites, subversives poetologisches Paradigma installiert wird. Bei Cicero und Quintilian sind *textus* und seine Äquivalente gängige Metaphern für rhetorisch-stilistische Verfahren der Textgestaltung.[422] Horaz kleidet das Verknüpfen stilistisch inkongruenter Gedichtteile (erhabener Anfang – zierliche Descriptio) in die wirkungsvolle Metapher des ‚angeflick-

417 Vgl. auch Greber 2002, S. 54–56.

418 Vgl. McIntosh Snyder 1981; Scheid / Svenbro 1996, S. 111–155; Nünlist 1998, S. 110–118; Clayton 2004; Harich-Schwarzbauer 2016, bes. Teil IV „Metapoetik"; Gundlach 2019, S. 226–239.

419 Vgl. Gundlach 2019, S. 226 f. und 240 f.

420 Scheidegger Lämmle 2016, S. 168; vgl. differenziert zur Brüchigkeit der Szene S. 169 f. Vgl. auch Scheid / Svenbro 1996, S. 115 f.

421 Vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 19–26.

422 Vgl. Assfahl 1932, S. 31–34 und 61 f.; Scherner 1996, S. 108 f.; Wagner-Hasel 2006, S. 39–41.

ten Purpurlappens‘ (Hor. ars 14–16),[423] kennt aber auch das ‚Spinnen‘ von Gedichten (z. B. Hor. ars 129).[424] In der römischen Dichtung der Antike implizieren vor allem die von Ovid in den *Metamorphosen* erzählten Geschichten Arachnes (Ov. met. 6,1–145) und Philomelas (Ov. met. 6,412–674, bes. 574–586) eine poetologische (Selbst-)Reflexion der Imitatio und Aemulatio im Medium der Webkunst.[425] Besonders der Wettstreit zwischen Arachne und Athene deckt auf, wie sehr die meisterhaft beherrschte ‚Kunst‘ (*ars*) zum ‚Wettstreit‘ (*certamen*) drängt, zumal die Arachne-Erzählung im Gewebe der *Metamorphosen* ein Gegenstück zum musischen Wettstreit zwischen Mnemoniden und Pieriden bildet, so dass die Dichtung zwischen Artifizialität und Agon aufgespannt erscheint.[426] Durch ein deskribierendes *mise en abyme* lässt Ovid Athene in ihrem Werk der *aemula* genannten Arachne die Folgen ihrer Anmaßung und damit zugleich das zentrale Reflexionsmoment (das Wagnis der *certamina*) paradigmatisch vorführen.[427]

Im 12. Jahrhundert fangen die Trobadors das Wortflechten (*entrebescar los motz*) an;[428] die mittelalterlichen ‚Arts of poetry and prose‘ fassen die Elocutio in die Metapher der Investitur (siehe Kap. 2.5), aber auch die Ausübung der Dichtkunst als *(con)texere* auf.[429] Chrétien de Troyes benutzt eine Descriptio von Erecs Krönungsmantel, der durch seine Darstellung kosmologischer Szenen (Chr. Er. 6744–6790) an das kosmische ‚Weltgewebe‘ angeknüpft ist, um in sie einen Hinweis auf Macrobius einzuspinnen (Chr. Er. 6736–6743), wobei dem Hinweis einerseits in Richtung einer integumentalen Hermeneutik,[430] andererseits zu Chrétiens Poetologie des deskribierenden Wi(e)derdichtens qua topischer Inventio gefolgt werden kann.[431] Hartmann übernimmt die

423 Vgl. – auch zum mittelalterlichen Fortleben der Metapher – Quadlbauer 1980; ferner Scheidegger Lämmle 2016, S. 187 f.

424 Vgl. Gundlach 2019, S. 228–230 und 233–235.

425 Vgl. Wagner-Hasel 2006, S. 36 f.; Scheidegger Lämmle 2016, S. 192–203.

426 Die Begriffe *ars* und *certamen* erschöpfen die artifizielle bzw. poetologische Begrifflichkeit an den genannten Stellen nicht, sondern sind Paradigmen. Zum Aspekt der *ars* in der Arachne-Erzählung siehe Ov. met. 6,6, 6,8 und 6,18, des *certamen* met. 6,25, 6,42, 6,52, 6,85 und 6,91; in der Metamorphose der Pieriden (Ov. met. 5,294–678) siehe Ov. met. 5,310 (*ars*) und 5,310, 5,314, 5,318, 5,337 und 5,665 (*certamen*). Zur poetologischen Reflexion durch die Arachne-Erzählung vgl. exemplarisch Harries 1990; Barolsky 2010, S. 38.

427 Siehe Ov. met. 83–100, hier 83–86: *ut tamen exemplis intellegat aemula laudis, / quod pretium speret pro tam furialibus ausis, / quattuor in partes certamina quattuor addit / clara colore suo, brevibus distincta sigillis.*

428 Vgl. – auch zum *pletenie sloves*, dem slawischen Pendant zum *entrebescar los motz* – Greber 2002, S. 9–13 und 44–108.

429 Zur Elocutio siehe Matth. ars 2,11; Galfr. P.n. 60 f., 220–222, 755, 756, 768 f.; zum *(con)textere* siehe Galfr. P.n. 957, 1681–1684. Vgl. Kibelka 1963, S. 222; Stolz 1996, S. 106 m. Anm. 442 und S. 114; Harant 1997, S. 163 f. und 165; Masse 2005, S. 138–140.

430 Auf Macrobius’ *Commentarii in somnium Scipionis* hin gelesen, vgl. von Graevenitz 1992, S. 231–239. Vgl. außerdem Wandhoff 2003b, S. 117–156; Kraß 2006, S. 362–365; Haupt 2013, S. 85–92.

431 Auf Macrobius’ *Saturnalia* hin gelesen, vgl. Kelly 1999, S. 36–78.

Textil-Descriptio als De-scriptio inklusive ihrer weiteren Implikationen, wenn er die Satteldecke für Enites Pferd beschreibt, was seine amplifizierende Inventio der Chrétien'schen Materia in die gleiche, ebenfalls konspirative artifiziell-agonale Poetologie des Wi(e)derdichtens einordnet.[432] Das universale *integumentum* (,Verhüllung') ist eine pervasive Metapher, die in antiker und mittelalterlicher Hermeneutik sowie als literarische Praxis allenthalben Verwendung findet.[433] Thomasin von Zerklaere gibt eine produktive Variante davon, ohne konkret einem lateinischen Theoretiker zu folgen.[434] Boethius hatte das *integumentum* von innen nach außen gestülpt, als er das im verhüllenden *tegmen* verkleidete Innere – die Lehren der Philosophie – als entkleidetes äußeres Kleid der Personifikation *Philosophia* figurierte (Boeth. cons. 1, pr. 1 und 3). Bei Alanus erreicht diese Inversionsgeste ihren Höhepunkt, wenn im *Planctus* Naturas Kleid der Kosmos, den sie integumental bezeichnet, sowie Natura selbst geradezu *ist* (Alan. planct., pr. 1,19–34) und wenn die zahlreichen Personifikationsallegorien des *Anticlaudianus* grundsätzlich an ihren Kleidern kenntlich werden – auf dem Kleid der personifizierten Rhetorik liest man ihre Inhalte ,wie in einem Buch' (Alan. Acl. 3,170: *Hic velut in libro legitur …*), die rhetorische Praxis ist *texere* (Alan. Acl. 3,178 und 183). Gottfrieds von Straßburg Liebende ,unterweben' ihre Gespräche in der Öffentlichkeit mit Worten ihrer Innigkeit (Go. Tr. 12990–12993: *ir offenlîchiu maere, / mit den si wunder kunden, / diu begunden s'under stunden / mit clebeworten underweben*).[435] Wirnt von Grafenberg nimmt der poetologischen Metapher ihren Zauber, indem er sie in der Descriptio, auf den Begriff gebracht, bloßstellt (Wi. Wg. 860–862: *swaz ich ûf si mac geladen / von sîden und von borten / und von gezierde, mit worten*; siehe auch Wi. Wg. 788);[436] Konrad von Würzburg erstattet den Zauber zurück, indem er den Krieg als Gewebe und damit zugleich das Gewebe des Krieges beschreibt.[437] Für Maria spinnt er außerdem ein ,kostbares Ehrenkleid'.[438] Rudolf von Ems macht aus Gottfried von Straßburg einen ,Schneider von süßen Worten'

432 Vgl. Worstbrock 1985; Haupt 1989, S. 209–216; Wandhoff 2003b, S. 157–179; Bürkle 2007, S. 160 f.; Hamm 2011, S. 201 und 209 f.; Haupt 2013, S. 92–98.

433 Vgl. Bezner 2005a. Mitreißend skizziert bereits im Aufriss (S. 1–15); zum metaphorischen Status von *integumentum* vgl. ausdrücklich S. 7, 68 f. u. ö. Theoretisch überholt, aber als Überblick weiterhin hilfreich ist Grünkorn 1994, S. 49–85. Zur Universalität der Verhüllungsmetapher vgl. auch Spitz 1972, S. 34: Die ,Hülle' ist eine „Elementarmetapher für den allegorisch über sich hinausweisenden Wortlaut". Schließlich sei auf die theoretische Analogie zwischen Verschleierung und Metaphorisierung hingewiesen, eine Figuration, die Konersmann 2006 zur Grundlegung der Historischen Semantik (aus dem Geist der Anekdote über den Schleier des Timanthes) macht.

434 Auch dazu sehr instruktiv: Bezner 2005a, S. 87 f. (die Forschung zur Thomasin-Debatte wird auf S. 87 Anm. 326 genannt).

435 Vgl. Wenzel 1995, S. 302.

436 Vgl. Kraß 2006, S. 373 f.

437 Vgl. A. Schneider 2012, S. 170–174 und 181–183.

438 Ko. GS 890–893: […] *so schir ich tumber CUONRAT / ab einvaltigem sinne / die rede uz der ich spinne / dir ein richez erenkleit.*

(Rud. Alex. 3161: *schrôter süezer worte*), wobei das Lob durch die Wortwahl vergiftet ist – der schon klanglich abschreckende *schrôter* ist jemand, der Stoff ‚grob zurecht- oder abschneidet'.[439] Heinrich von Freiberg hat Rudolf im Lob wie im Grad der Subtilität, mit der er seine Angst vor dem Einfluss des größeren Vorgängers einflicht, übertrumpft.[440]

Den Durchlauf zusammenfassend, lassen sich als zentrale Aspekte der poetologischen Kleidermetapher herausstellen: (1) Verfahrensreflexion der Produktion als artifizielles Trennen und Verbinden; (2) Ordnungsstiftung durch Anzetteln auf allen Ebenen des Textes;[441] (3) Wettstreit und Konkurrenz mit höchstem Einsatz, inkl. der Möglichkeit des Scheiterns textil-poietischer Ambitionen, wie sie paradigmatisch in Ovids Arachne-Erzählung figuriert sind;[442] (4) Verkleidung des ‚Innen' (eigentliche oder geistliche Wahrheit usw.) ins ‚Außen' (Lüge / Literalität), inklusive daraus folgender allegorischen Kettfäden (*integumentum* und *metaphora continua*). (5) Insbesondere das Weben ist somit ein entschieden artifizielles und agonales Analogon der poetischen Sprache (Penelope, Philomela).[443]

4.4.2 *Parrieren* und *undersnîden*. Agonale Stoff-Descriptio (Veldeke – Hartmann – Wolfram)

Kurz bevor Parzival, der Titelheld von Wolframs Artus- und Gralsroman, aus Anlass dreier Blutstropfen im Schnee in seiner *imaginatio* versinkt, weil der Kontrast der Farben Rot und Weiß in ihm das innere Bild der geliebten Condwiramurs hervorruft (Wo. Pz. 282,24–282,22),[444] bemerkt der Dichter: *diz mære ist hie vast undersniten, / ez parriert sich mit snêwes siten* (Wo. Pz. 281,21 f.: ‚Diese Geschichte ist hier bunt zusammengesetzt, sie ist farblich unterschieden vom Schneeweißen'). Die Bemerkung über das *mit snêwes siten parrierte mære* geht auf ein ungewöhnliches Wetterereignis zurück: In der Nacht hat

439 Die Grundbedeutung des mhd. Verbs *schrôten* ist ‚hauen, schneiden, abschneiden', vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 804; zum *schrôtaere* Sp. 804: „*der kleider zuschneidet, schneider*".

440 He. Tr. 15–29: [...] *mîn herre meister Gotfrit / von Strâzburc, der sô mangen snit, / spêhen unde rîchen, / schône unde meisterlîchen / nâch durnechtiges meisters siten / ûz blüendem sinne hât gesniten / und hât sô rîcher rede cleit / disem sinne an geleit, / dise materien er hât / gesprenzet in sô lichte wât, / daz ich zwîvele dar an, / ob ich indert vinden kan / in mînes sinnes gehüge / rede, die wol stênde tüge / bî disen sprüchen guldîn.* Die Rache folgt in den angeschlossenen Versen als Nachruf: Gottfried ist leider tot, und darum gilt: *die tôten mit den tôten dort, / die lebenden mit den lebenden hie!* (He. Tr. 38 f.). Gottfrieds Dichtung wird von Heinrich, dem Lebenden, als bloßes Kleid vorgeführt werden – mit äußerlichem Glanz –, dessen innere ‚Wahrheit' erst Heinrich im Nachhinein fundiert. Zum Hintergrund, vor dem die zitierte Prolog-Passage gelesen werden muss, siehe Kap. 4.5.3. Die Kleidermetapher ist, wie noch zu zeigen sein wird (Kap. 4.4.4), aus Galfrids *Poetria nova* übernommen.

441 Vgl. Scheidegger Lämmle 2016, S. 176–183; A. Schneider 2012, S. 182.

442 Vgl. Scheidegger Lämmle 2016, bes. S. 170 f.; A. Schneider 2012, S. 182 f.

443 Vgl. bes. Bickert 1988, S. 4–10.

444 Vgl. etwa Bumke 2001; Quast 2003; Mertens Fleury 2008; Philipowski 2013, S. 19–24.

es stark geschneit, obwohl nicht Winter, sondern Herbst ist (Wo. Pz. 281,12–15).[445] Außerdem passt Schnee nicht zu einer Artus-Episode, wie sie jetzt am Anfang des sechsten Buchs bevorsteht, nachdem Parzival zuvor beim Gral gewesen ist (am Ende des fünften Buchs ist erzählt worden, dass Artus nach Parzival, dem ‚roten Ritter', sucht); denn ‚Artus' findet für gewöhnlich zu Pfingsten im Mai statt (Wo. Pz. 281,16–20). Artus' *site*, auf die mit den *snêwes siten* angespielt und vorausgedeutet wird, besteht darin, dass die festliche Speisegemeinschaft der Tafelrunde nur zustande kommt, wenn eine *âventiure*, ein erzählenswertes Ereignis, am Artushof eintrifft (Wo. Pz. 309,3–9).[446] Die Kämpfe einiger Artusritter mit dem in der *imaginatio* versunkenen Parzival bringen schließlich eine solche *âventiure*: Der gesuchte Parzival ist gefunden (Wo. Pz. 309,10 f.).

Worauf es ankommt, ist die poetologische Wende, die das prominent auch im Prolog (Wo. Pz. 1,3–6) platzierte Lehnwort *parrieren* hier (Wo. Pz. 281,21 f.) vollzieht, indem es ausdrücklich auf die ‚Geschichte' (*maere*) bezogen wird.[447] Auf die Möglichkeit, das *parrieren* für die Deutung von Wolframs Poetologie heranzuziehen, haben Bumke und Schmid fast zeitgleich aufmerksam gemacht;[448] Trînca hat, daran anknüpfend, ihre Monographie zu „Wolframs Poetik des Heterogenen" (so der auf Figurenzeichnung, Narration und Bildersprache bezogene Untertitel) unter den Haupttitel „*Parrieren* und *undersnîden*" gestellt.[449] Im Hinblick auf die Frage, wie Wolframs Poetologie des *parrierens* kontextualisiert werden könnte, schlägt Bumke vor, das *parrieren* auf eine Denkfigur der „frühscholastischen Anthropologie" zu beziehen, den „‚Zusammenhang nicht zusammenhängender Dinge' (*cohaerentia rerum discohaerentium*)" nach Bernhard von Clairvaux.[450] Dagegen möchte ich zunächst sehr viel basaler ansetzen und dann mit Schmid Wolframs textile Poetologie auf den Wettstreit mit Vorgängern zuspitzen.[451]

Das aus dem Französischen entlehnte Verb *parrieren* entstammt wie sein deutsches Äquivalent *undersnîden* der höfischen Modesprache und bedeutet, ein Kleidungsstück

445 Zur Rekonstruktion der Jahreszeit, die Wolfram nicht ausdrücklich nennt, vgl. Trînca 2008b, S. 13 m. Anm. 19.

446 Vgl. von Ertzdorff 1989.

447 Vgl. Mertens Fleury 2008, S. 84.

448 Vgl. Bumke 2001, S. 145–147; Schmid 2002, S. 111. Während Schmid eher unspezifisch an Wolframs „Vorliebe für das *parrieren* (Schwarz und Weiß, Schnee und Blut, Rost und Glanz)" (Schmid 2002, S. 111) erinnert, hat Bumke detailliert das *parrieren* nicht nur auf Wolframs „Erzählstil", „Szenengestaltung" und „Figurenzeichnung" (Bumke 2001, S. 145) bezogen, sondern auch auf seine „Bildersprache", die „widersprüchliche[ ] Selbstdarstellung des Erzählers", den „Gegensatz zwischen der erzählten Handlung und der Erzählerreflexion in der Blutstropfenszene" sowie auf die grundsätzliche poetologische Programmatik des Prologs (S. 146). Vgl. dazu erneut Bumke 2004, S. 210.

449 Zur Begründung vgl. Trînca 2008b, S. 10 und 13–15.

450 Bumke 2004, S. 210.

451 Wichtig ist hier noch der Hinweis von Schuler-Lang 2014, S. 110 f., dass *parrieren* auch eine stoffbezogene Kategorie sein und auf Wolframs Verarbeitung heterogener Quellen und Gattungsmuster (Artus- und Gralsroman, Legende, Minnesang) bezogen werden kann.

aus verschiedenfarbigen Stoffen diskret zusammenzusetzen.[452] Wolfram verwendet es häufiger, und zwar stets metaphorisch auf das Ineinander zweier gegensätzlicher Zustände oder Begebenheiten bezogen.[453] Präzisierend sei betont, dass *parrieren* nicht ‚mischen',[454] sondern ein solches artifizielles ‚Zusammenfügen' meint, bei dem das Verbundene unterscheidbar bleibt: Der im *Parzival*-Prolog vorgetragene Vergleich des *parrierten muotes* mit einer Elster (Wo. Pz. 1,6), deren Federkleid nicht etwa ‚Grau in Grau *gemischt*', sondern durch die im diskreten Wechsel auftretenden Farben Schwarz und Weiß gezeichnet ist, weist bereits darauf hin.[455] Wer *parriert*, stellt, mit Isidor gesagt, Buntheit nicht ‚durch Mischung' (*permixtione*), sondern ‚durch Kunstfertigkeit' (*arte*) her;[456] wer *parriert*, ‚verbindet', mit Hugo von St. Viktor gesprochen, ‚das Getrennte' und ‚trennt zugleich das Verbundene' (*opus artificis est disgregata coniungere vel coniuncta segregare*), indem er es unterschieden hält. Im *parrieren* sind vorzüglich die beiden artifiziellen Produktionsweisen des Trennens und Verbindens vereint (*parriert*, sozusagen). Wolframs poetologische Metapher des *parrierens* verweist auf eine Poetologie der Artifizialität, die sich auf wesentliche Dimensionen seiner Texte (Figuren, Narration, Metaphorik, Quellen und Vorgänger) beziehen lässt.

Die Metapher reicht noch darüber hinaus. Es ist bekannt, dass Wolfram sich allenthalben von seinem *de facto*-Vorgänger Chrétien, dem zu folgen er – zugunsten Kyots – ausdrücklich bestreitet (Wo. Pz. 827,1–14; siehe Wo. Pz. 416,20–30 und 453,1–455,22),

452 Vgl. BMZ 1854–1866, Bd. 2.1, Sp. 466a („*ich setze etwas, das durch sein äusseres ansehen oder auch durch seine innere natur verschieden ist, zwischen oder neben ein anderes; mache durch diese gegensetzung abstechend. bei den kleidungen steht hiefür auch undersnîden.*"); Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 208 („*mit abstechender farbe unterscheiden, schmücken, verschiedenfarbig durcheinander mischen*"); Brüggen 1989, S. 238 (s. v. *parrieren*: „unterschiedliche [häufig: verschiedenfarbige] Stoffe zu einem Kleid zusammensetzen") und 255 (s. v. *undersnîden*: „aus verschiedenen Stücken bunt zusammensetzen; verschiedene Stoffe zu einem Kleidungsstück zusammensetzen"); Bumke 2001, S. 143 („*parrieren* und *undersnîden* sind Begriffe aus der höfischen Kleidersprache. Es war ein Zeichen höfischen Stils, Gewänder aus verschiedenen Stoffen oder aus verschiedenfarbenem Material zusammenzusetzen").

453 Vgl. Bumke 2001, S. 143–145. Die Belege für *parrieren* (S. 143 Anm. 112) bei Wolfram sind: Wo. Pz. 1,4, 201,25, 281,22, 295,7, 326,7, 458,9 und 639,18 [*underparrieren*]; Wo. Wh. 247,27, 326,20 und 443,22. Die deutsche Form *undersnîden* (Bumke 2001, S. 143 m. Anm. 111) begegnet Wo. Pz. 281,11 und Wo. Wh. 280,9.

454 So etwa Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 208 („*verschiedenfarbig durcheinander mischen*"); Bumke 2004, S. 210 („vermischen" als Übersetzung für *parrieren*); Trînca 2008b, S. 14 („mischt sich" als Übersetzung für *parriert sich*, Wo. Pz. 281,22).

455 Es gilt dies für alle in der vorletzten Fußnote genannten Wolfram-Stellen; einzig die Stelle Wo. Wh. 326,20[f.] (*wir sulen ouch parrieren den wîn / mit guoter salveien*) könnte dagegen sprechen, weil man hier an das ‚Mischen' von Wein und Salbeigewürz denken mag. Versteht man den ‚Salbei' aber nicht als ‚Gewürzpulver', sondern als zum Würzen in den Wein gegebene ‚Salbeiblätter', bleibt die Unterscheidbarkeit des Zusammengefügten auch in diesem Fall erhalten.

456 Isid. etym. 19,17,2: *Ceteri* [sc. *colores*] *finguntur aut arte aut permixtione*.

poetisch zu distanzieren sucht, indem er Chrétiens Bearbeitung der Parzival-Materia umcodiert, umdichtet und umdeutet;[457] dies ist nötig, um sich selbst die Parzival-Materia anzueignen. Schmid hat solches Abarbeiten in ihrem wegweisenden Aufsatz, in dem sie auf die poetologische Lesbarkeit des *parrierens* hinweist, mit Bloom als ‚Einflussangst' beschrieben.[458] Vor diesem Hintergrund soll weiterführend gezeigt werden, dass sich Wolframs Versuche, seine Vorgänger zu übertrumpfen, auch an der poetologischen Kleidermetapher des *parrierens* und *undersnîdens* selbst nachweisen lassen. In den Blick kommen dann neben Chrétien auch Wolframs deutsche Vorgänger, mit denen er nicht um die Materia, sondern um die Originalität der poetischen Form rivalisiert. Denn nur bei zwei Dichtern vor Wolfram sind jene beiden offenbar neuen, modisch-französischen bzw. frankophilen Wörter belegt: bei Heinrich von Veldeke und Hartmann von Aue.[459] Genaugenommen ist es sogar so, dass in der deutschen Literatur des Mittelalters Veldeke erstmals *undersnîden* verwendet (He. En. 249,19) und Hartmann erstmals *parrieren* (Ha. Er. 1956, 2342 und 7291).[460] Just diese beiden Epiker, deren Romanen Wolfram zentrale Anregungen für seine eigene Wiederdichtung verdankt, nennt er im *Parzival*, von Chrétien und dem Lyriker Walther von der Vogelweide (Wo. Pz. 297,24) abgesehen, als einzige namentlich: Veldeke (Wo. Pz. 292,18 sowie 404,29) und Hartmann (Wo. Pz. 143,21).[461] Weil Wolfram an der einzigen Stelle des *Parzival*, an der *parrieren* und *undersnîden* gemeinsam vorkommen (Wo. Pz. 281,21 f.) – *undersnîden* begegnet im *Parzival* sogar nur hier –,[462] beide Verben poetologisch wendet, kann die hier vertretene Poetologie des *parrierens* und *undersnîdens*, des artifiziellen Wiederdichtens nicht ohne den durch Überbietungsabsicht geprägten, widerdichtenden Bezug auf Veldeke und Hartmann verstanden werden.[463]

Diese These eines über das *parrierte maere* ausgespielten Wettstreits lässt sich nicht nur durch den Hinweis stützen, dass das junge Lehnwort und sein ebenso junges deutsches Äquivalent mittelalterlichen Rezipient:innen ins Ohr fallen mussten und ihnen so eine Allusion auf die beiden frankophilen Vorgänger ans Herz legen konnten, sondern

457 Vgl. Bumke 2004, S. 237–239; Mertens 2011, S. 279–283. Vgl. auch die zahlreichen Beiträge zum Verhältnis ‚Chrétien – Wolfram' in Köbele / Lutz / Ridder 2014.

458 Vgl. Schmid 2002, ausdrücklich S. 104.

459 Vgl. MHDBDB 1992– (einfache Suche nach *parrieren* und *undersnîden* im Korpus „alle Texte", ausgeführt am 13. April 2022); es gibt zwar einen Beleg im *König Rother* (Kön. Roth. 3556), der chronologisch möglicherweise noch vor Veldeke und Hartmann anzusetzen ist, den ich aber aufgrund der Überlieferungsproblematik (vgl. Szklenar 1985, Sp. 83 f.) außen vor lasse. – Vgl. auch Bumke 2001, S. 143.

460 Vgl. Bumke 2001, S. 143. Hartmann benutzt auch *undersnîden* (Ha. Er. 10026; Ha. DaH 1411).

461 Vgl. Bumke 2004, S. 10–12 und 207–209.

462 Vgl. Bumke 2001, S. 143.

463 Wie sich zwei Generationen später Konrad von Würzburg in diese poetologische Konstellation, die im Folgenden durch Gottfried zu erweitern ist, eingeschrieben haben wird, zeigt Monecke 1968, S. 152–181. Siehe auch Kap. 3.4.9.

auch von den beiden Vorgängern her. Veldeke beschreibt im *Eneas* eine Decke aus rotem Samt, die mit einer Randleiste aus grünem Dimit, einem „mit doppeltem Faden genähte[n] Seidenstoff“,[464] besetzt, also ‚bunt zusammengesetzt‘ ist, als *undersniten* (He. En. 249,16–19). Diese Decke liegt auf der von Turnus in Auftrag gegebenen Totenbahre (He. En. 249,6–15) für die vom Trojaner Arras getötete (He. En. 244,26–31) Camilla, deren Grabmal Veldeke nur 80 Verse später in einer von der Forschung als poetologische Reflexion des Wiederdichtens der Eneas-Materia gedeuteten Descriptio entwirft (He. En. 251,21–256,10).[465] Damit dürfte nur eine von Hartmanns Verwendungen des *parrierens* als Wolframs Bezugspunkt wahrscheinlich sein: diejenige im *Erec* (Ha. Er. 7291), die sich im Rahmen der gut 500 Verse umfassenden Descriptio von Enites (zweitem) Pferd (Ha. Er. 7264–7766) findet, das eben als ‚bunt zusammengesetzt‘ (Ha. Er. 7291: *geparrieret*) entworfen ist.[466] Denn diese Descriptio ist von Hartmann ebenfalls für eine poetologische Reflexion des Wiederdichtens der Erec-Materia funktionalisiert und entsprechend von der Forschung gedeutet worden;[467] in ihr bezieht sich Hartmann zudem – über den offensichtlichen Bezug auf Camillas ‚buntes Pferd‘[468] (He. En. 148,15–149,1) hinaus – wetteifernd auf Veldekes Descriptio von Camillas Bahre und Grabmal, wie an einigen subtilen Anspielungen, nicht zuletzt am von beiden verwendeten *parrieren* bzw. *undersnîden*, deutlich wird.[469]

So ist erstens Hartmanns *meister Umbrîz*, der den Sattel von Enites Pferd artifiziell hergestellt hat (Ha. Er. 7462–7766) und dessen ‚geometrisierender‘ Name vom Verb *umberîzen* ‚(mit dem Zirkel) umkreisen‘ abzuleiten ist,[470] eine kryptische ‚Über-setzung‘ oder ‚*Umbe*-setzung‘ (*transsumptio*) von Veldekes *meister Geometras*.[471] Zweitens zeigt der Sattel in Gravur die Geschichte des Trojanischen Kriegs sowie von Eneas, Dido und Lavinia (Ha. Er. 7545–7581) – eine Geschichte, die Veldeke als Erster in deutscher Sprache erzählt hat. Ein enger motivischer Bezug besteht drittens auch zwischen der mit einer Decke und einem Kissen (He. En. 249,22 f.) belegten Bahre für Camilla und dem

464 Fromm 1992, S. 864 (zu He. En. 249,18).

465 Vgl. Wandhoff 2003b, S. 89–105; Hamm 2004; Laude 2004, S. 233–240; Hamm 2011, S. 214–217.

466 Ha. Er. 7290–7293 / 7303–7308: *alsô was ez gezieret: / rehte geparrieret, / schilthalben garwe / mit volblanker varwe / [...] sô disiu schilthalben was, / von der ich iu nû dâ las, / alse swarz was disiu hie, / dâ diu wîze abe gie. / ez was eht swarz unde wîz.* In der Mitte der diskreten, wahrlich *undersnitenen* Seiten des Pferdes läuft – zur Unterscheidung (Ha. Er. 7310) – ein grüner Strich (Ha. Er. 7309–7323).

467 Vgl. Haug 1977, S. 168–171; Brinkmann 1980, S. 142–144; Haupt 1989; Lutz 1996, S. 36–46; Haage 1998; Ridder 2001, S. 546–552; Wandhoff 2003a; Wandhoff 2003b, S. 159–163; Laude 2004; Bürkle 2007; Huber 2007, S. 120–126; Haupt 2009; Wenzel 2009, S. 109–117; Mertens 2010; Hamm 2011. Einen hervorragenden Forschungsüberblick gibt Scholz 2007, S. 898–929. Vgl. außerdem Okken 1993, S. 178–196.

468 Vgl. grundlegend und anregend Friedrich 2012, bes. S. 75–82.

469 Vgl. Laude 2004; Mertens 2010; Hamm 2011, S. 214–217; Haupt 2013, S. 93.

470 Vgl. Lutz 1996, S. 42 Anm. 117.

471 Vgl. Hamm 2011, S. 218.

mit einer Decke und einem Kissen (Ha. Er. 7694–7729) versehenen Sattel. Viertens verbindet das Elfenbein als Material, aus dem sowohl die Bahre für Camilla (He. En. 249,11) als auch der Sattel auf Enites Pferd (Ha. Er. 7528) gefertigt ist, beide Stellen. Nimmt man dazu noch die Überlegung, dass Hartmanns *parriertez* Pferd (Ha. Er. 7291) wohl auch durch die bei Chrétien auf Erecs Königsmantel genähte Pelzverbrämung angeregt sein dürfte, die von wundersamen, ‚Barbelotten' genannten Tieren stammen soll, deren Fell sich ‚bunt zusammengesetzt' in den Farben Schwarz, Rot, Grün und Blau, das heißt: von Natur aus *parriert*, präsentieren soll (Chr. Er. 6794–6801),[472] legt das geteilte Elfenbein im Verbund mit der gemeinsamen Buntheit über den alleinigen Bezug von Hartmanns Sattelbeschreibung auf Chrétiens Königsmantel-Descriptio hinaus eine subtile Spur der Allusionen:[473] Auch die beiden Thronsessel, auf deren einen Artus Erec, in den Königsmantel gehüllt, sitzen lassen wird (Chr. Er. 6734 f.), sind aus Elfenbein gefertigt (Chr. Er. 6714, 6725). Auf drei Artefakte aus Elfenbein (Thronsessel, Bahre, Sattel) werden drei Textilien drapiert, von denen eines von Natur aus, zwei künstlich *parriert* sind (Königsmantel, Samtdecke, Satteldecke). Alle genannten Übereinstimmungen erweisen sich als sukzessive geknüpftes ‚interpoetologisches' Seil, das Chrétiens Königsmantel-Descriptio, Veldekes Descriptio des Grabmals der Camilla und Hartmanns Descriptio von Enites Pferd und Sattel seriell verknüpft. Daraus folgt, dass auch die impliziten Artefakt- und Textilpoetologien Chrétiens, Veldekes und Hartmanns – aus Sicht Wolframs – zusammengelesen und – aus Sicht der Poetologie des Wi(e)derdichtens – als Indizien agonaler Imitatio gedeutet werden müssen.

Wolfram alludiert mit seiner aus *parrieren* und *undersnîden* bunt zusammengesetzten poetologischen Reflexion am Anfang des sechsten Buchs zielgenau auf die beiden größten Descriptiones Veldekes und Hartmanns, in denen sie ihr ganzes poetisches Können zur Schau stellen und dieses Tun als Wi(e)derdichten implizit poetologisch reflektieren. Hatte Wolfram sich mit der poetologischen Wende des doppelten *parrieren-undersnîdens* so auf Veldeke und Hartmann bezogen, konnte die aufmerksame Rezipientin auch Chrétien im Hintergrund vermuten. Alle drei Dichter werden von Wolfram genannt, von allen dreien setzt er sich ab,[474] und auf alle drei, so lässt sich jetzt schließen, zielt die textile Aemulatio-Poetologie des *parrierens*. Weniger die Angst vor dem Einfluss der Vorgänger als vielmehr die Bereitschaft, mit ihnen in den textilen Wettstreit zu treten, zeichnet Wolfram als Wi(e)derdichter aus.

472 Vgl. Haupt 1989, S. 203 f. m. Anm. 7.

473 Zumal Chrétien bei der Beschreibung des Zepters (Chr. Er. 6870–6881) auf den frz. *Roman d'Eneas*, mithin auf die Quelle für Veldekes *Eneas*, zurückgegriffen hat, vgl. Haupt 2013, S. 91.

474 Siehe neben der oben bereits erwähnten Distanzierung von Chrétien noch die ‚Verspottung' Hartmanns (Wo. Pz. 143,21–144,4); außerdem wird Wolfram Veldekes *meister Jêometras* (Wo. Pz. 589,14) (und damit Hartmanns ‚Übersetzung', *meister Umbrîz*) für unfähig erklären, die Wundersäule auf Schastel marveil hergestellt haben zu können, vgl. Hamm 2011, S. 217 f.

Gottfried von Straßburg, dessen Einordnung Wolframs unter die *vindaere wilder maere* Schmid zur Rahmung ihres genannten Aufsatzes zur Auszeichnung von Wolframs Kreativität aufruft,[475] verwendet *undersnîden* mehrfach als Metapher (Go. Tr. 944, 2128, 4696 und 9672, jeweils als Partizip *undersniten*), *parrieren* dagegen nur an einer Stelle und dort im eigentlichen Sinn, bezogen auf Decken, die aus verschiedenfarbigen Stoffen zusammengesetzt sind (Go. Tr. 671: *geparrieret*), das heißt so, dass man weder *tiutaere* (Go. Tr. 4684) noch *glôsen* benötigt (Go. Tr. 4689). Nachdem die Reihe von der einen poetologischen Szenerie (Veldekes Descriptio von Camillas Grabmal) über die zweite (Hartmanns Descriptio von Enites Pferd) bis zu Wolframs poetologischer Selbstauskunft des *parrierten maeres* geführt hat, kann nur eine von Gottfrieds Verwendungen des *undersnîdens* relevant für den hier verfolgten poetologischen Zusammenhang sein: diejenige im Literaturexkurs (Go. Tr. 4696), wo *undersnîden* dem mit weiteren Textilmetaphern durchzogenen und auf die Wolfram-Kritik folgenden Lob Bliggers von Steinach dient, dessen *umbehanc* (Go. Tr. 4712) – eine Kleidermetapher – Gottfried (als ein Werk?) auszeichnet.[476] Schließlich reagiert Gottfried noch in einer weiteren, entschieden agonalen Weise auf das *undersnîden*; doch um diese Reaktion nachvollziehen zu können, muss zunächst der Literaturexkurs in textiltranssumptiver Hinsicht besprochen werden.

4.4.3 Auftritt der Tristan-Materia im höfischen Kleid. Gottfrieds von Straßburg Literaturexkurs

Der Literaturexkurs ist die wichtigste kritische Reflexion über die poetologische Situation der deutschen Dichtung um 1200.[477] Das Problem, das Gottfrieds Literaturexkurs veranlasst, besteht darin, wie Tristans Ausrüstung mit Kleidung und Rüstzeug zur Vorbereitung seiner Schwertleite deskriptiv ‚gefunden' werden kann. Den Hintergrund dieser Problematik bildet die vorangegangene Descriptio von Tristans Gefährten durch die allegorischen Schneider *Hôher Muot, Vollez Guot, Bescheidenheit* und *Höfscher Sin*, die für die Gefährten die Kleider anfertigen (Go. Tr. 4550–4588, hier 4567–4571). Gottfried zeigt sich ratlos, wie er nach dieser Ausstattung der Gefährten ‚mit klug bemessener reicher Pracht' (Go. Tr. 4590: *mit bescheidenlîcher rîcheit*) Tristan als Anführer seiner Gefährten noch derart ausstatten könnte, dass man diese Descriptio gern anhören wird

475 Vgl. auch bereits Haupt 1989, bes. S. 216–219.

476 Go. Tr. 4692–4697: *von Steinahe Blickêr, / diu sînen wort sint lussam. / si worhten vrouwen an der ram / von golde und ouch von sîden, / man möchte s'undersnîden / mit criecheschen borten.*

477 Zu Gottfrieds Literaturexkurs (Go. Tr. 4555–5011) liegen unzählige Einzelstudien vor. Die kaum zu überblickende Forschungsliteratur ist hervorragend aufgearbeitet und diskutiert bei Scholz 2011, S. 357–399. Für ältere Arbeiten sei außerdem verwiesen auf Krohn 2008, S. 89–113; weitere Hinweise geben Huber 2013, S. 65–73, und Tomasek 2007, S. 140–152. Zum Abschnitt über die deutschen Epiker (Go. Tr. 4619–4748) liegt ein gründlicher monographischer Kommentar vor, vgl. Müller-Kleimann 1990. Auf einzelne Beiträge wird im Folgenden jeweils an Ort und Stelle verwiesen.

(Go. Tr. 4589–4599). Zudem sei die Descriptio prachtvoll-kostbarer Ausstattung inzwischen so oft so hervorragend ausgeführt worden, dass Gottfried nicht wisse, wie er in diesem Genre etwas Gutes beitragen könnte, was nicht jemand anderes zuvor besser gesagt hätte (Go. Tr. 4600–4620). Statt mit der literarisch abgenutzten Descriptio zu beginnen, unternimmt Gottfried den Literaturexkurs. In ihm werden zunächst literaturkritisch besprochen (1) die Epiker (1a) Hartmann von Aue (Go. Tr. 4621–4637), (1b) Wolfram von Eschenbach im Plural (Go. Tr. 4638–4690), das heißt vielleicht im Verbund mit Kyot, dem von Wolfram mit großer Sicherheit erfundenen, Chrétien übertrumpfenden Bearbeiter der Parzival-Materia,[478] (1c) Bligger von Steinach (Go. Tr. 4691–4722); im Übergang von den Epikern zu den Minnesängern der Epiker und Lyriker (2) Heinrich von Veldeke (Go. Tr. 4723–4750); dann (3) die Minnesänger (3a) allgemein und der ‚von Hagenau' (Reinmar?)[479] (Go. Tr. 4751–4792) sowie (3b) Walther von der Vogelweide (Go. Tr. 4793–4820). Anschließend erwägt Gottfried Musenanruf und Inspirationsbitte (Go. Tr. 4821–4927) als mögliche, aber zuletzt doch verworfene Lösungen für das Problem, das auch durch den Rekurs auf mythische Künstlerfiguren (Vulkan und Kassandra) nicht zu lösen sei (Go. Tr. 4928–4964). Die Lösung wird zuletzt darin bestehen, die Descriptio der äußeren Pracht Tristans von seiner inneren Ausstattung zur Schwertleite allegorisch abzulösen (Go. Tr. 4965–5011), das heißt, die Descriptio auf die Inventio, die sie leistet, hin transparent zu machen.

Die Descriptio wird durch den Exkurs aufgeschoben und teilweise ersetzt. An die Stelle der Descriptio von Textilien tritt also die Descriptio und kritische Reflexion von Texten, was zugleich als metapoetologische Reflexion der poetologischen Textilmetaphorik gedeutet werden kann.[480] Somit scheint die sich gleichsam zur Autonomie aufschwingende Literatur und literarische Selbstreflexion die erzählte Schwertleite-Handlung substituierend zu überwölben. Doch dieser Eindruck täuscht; denn die Descriptio ist nicht autonom, sondern dient der Materia – Tristan –, die sie zur Geltung bringen möchte. Die Materia enthält an dieser Stelle ein höfisches Zeremoniell, welches das Ritual begleitet. Die Einkleidung Tristans und ihre Descriptio sind funktional für das Ritual der Schwertleite, in dessen Kontext sie erst verstanden werden können. Zuerst hat Jaeger in einem Aufsatz, der gegen die „Gottfriedforschung, die die Dichterschau im ‚Tristan' als ‚literaturkritische Äußerung' Gottfrieds betrachtet und im Sinne einer literarischen Ästhetik liest",[481] gerichtet ist, versucht, „Gottfrieds Dichterschau zu deuten

478 So die subtile Deutung von Nellmann 1988.

479 Zur unsicheren Identifizierung vgl. Scholz 2011, S. 384–386 (zu Go. Tr. 4778–4792).

480 Vgl. Kellner 1999, S. 500 f.; Glauch 2003, S. 155; Tomasek 2007, S. 143. Weitere Beiträge, die den Literaturexkurs in dieser Richtung deuten, sind genannt bei Scholz 2011, S. 357 f. (zu Go. Tr. 4555–5011).

481 Jaeger 1992, S. 207. Jaeger richtet sich u. a. gegen Hahn 1967; Jackson 1970; Stein 1977. Vgl. Jaeger 1992, S. 204 Anm. 15.

[...] als Einleitung zu einer höfischen Zeremonie, als eine Stelle, die nicht autonom dichtungsbezogen funktioniert, sondern die erst in ihrem Zusammenhang mit der Schwertleite ihren vollen Sinn gewinnt".[482] Dadurch wird dem anscheinenden Literaturexkurs der Status einer Ersatz-Zeremonie zugesprochen, die anstelle der Vorbereitung auf das Ritual der Schwertleite vollzogen wird.[483] Das hieße allerdings auch, dass nicht Herrscher und Hofgesellschaft den ‚Ritter' Tristan hervorbringen, sondern der Dichter.[484] Diesen Zusammenhang verdichtet Jaeger in der mehrfach gebrauchten Formel: „Dichter machen Ritter."[485] Für meine Überlegungen wegweisend an diesem Ansatz ist, dass Jaeger seine These selbst „im Sinne einer anderen Ästhetik"[486] verstanden wissen möchte, die er als „Hofästhetik" präzisiert: „Der Terminus ‚H o f ästhetik' will der Gesellschaft ihre früher dominante Rolle in der Ästhetik zurückgeben."[487] Gemeint ist, dass die Hofästhetik als Ästhetik der Herrscherrepräsentation aus einem unmittelbaren zeremoniellen Kontext hervorgeht.[488] Zwar kann letztlich die Durchführung der These nicht überzeugen,[489] weil Jaeger die Hofästhetik mit seiner – insgesamt wohl unhaltbaren – These von den Dichtern als ‚Erziehern' der Ritter verquickt,[490] weil der Begriff der Hofästhetik einseitig auf holistische Entdifferenzierung festgelegt wird[491] und vor allem weil der Dichter zum „Zeremonienmeister"[492] erhoben wird, was der Literatur eine noch verstärkte Sonderstellung verschafft, die sie aus dem gesellschaftlichen Kontext, den Jaeger ihr zurückgewinnen wollte und in dem sie eine dienende, keine Leitfunktion übernimmt, neuerlich und deutlicher als zuvor heraushebt.[493] Der Vorschlag, den Li-

482 Jaeger 1992, S. 197.

483 Vgl. Jaeger 1992, S. 202: „Beschreiben, Schildern, Dichten werden mit der Vorbereitung auf Ritterschaft gleichgesetzt."

484 Vgl. Jaeger 1992, S. 204–207. Vgl. auch Möllenbrink 2020, S. 393.

485 Jaeger 1992, S. 205, 206 und 213.

486 Jaeger 1992, S. 207.

487 Jaeger 1992, S. 207.

488 Vgl. Jaeger 1992, S. 208–210.

489 Vgl. auch die Kritik aus der Diskussion des Beitrags, die in Jaeger 1992, S. 214–216, referiert wird. Vgl. weiterhin Kraß 2006, S. 367 Anm. 35.

490 Jaeger 1992, S. 206. Die These ist entfaltet in Jaeger 1985. Zur Kritik an seiner einseitigen These, die deutsche höfische Kultur und Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts lasse sich auf ein klerikales Erziehungs- und Bildungsprogramm der Ottonen aus der Mitte des 10. Jahrhunderts und die in dieser Zeit gelebte *curialitas* sowie die ‚Erziehungsarbeit' der volkssprachigen Dichter zurückführen, vgl. Haug 2002; Schnell 2005.

491 Vgl. Jaeger 1992, S. 209 f.

492 Jaeger 1992, S. 211.

493 Vgl. auch Jaeger 1992, S. 206. Die Interpretation von Kellner 1999, S. 499–507, knüpft hier an und führt die Idee, dem Dichter eine Sonderrolle zuzuschreiben, noch deutlich weiter als Jaeger. Kellner sieht Gottfried im Gegensatz zu der Position, „daß Literatur allein in der Integration in höfische Rituale und deren Symbolisation zu funktionalisieren sei" (S. 503). Die Literatur werde dadurch „aus heteronomen Funktionszusammenhängen gelöst und in ihr eigenes Recht gesetzt" (S. 503).

teraturexkurs grundsätzlich im Hinblick auf das höfische Zeremoniell und das Ritual der Schwertleite zu lesen, führt gleichwohl weiter.[494]

Allerdings bildet, wie ich zeigen möchte, die Rückgewinnung des Zeremoniell-Kontextes nur den ersten Schritt zu einem vertieften Verständnis des Literaturexkurses, wie auch der Literaturexkurs nur „als Vorbereitung zum Hofzeremoniell anzusehen“[495] ist. Ich möchte den Literaturexkurs in seiner Funktionalität für die höfische Praxis rekonstruieren. Doch diese Funktionalität soll zugleich als geborgte interpretiert werden, als Imitatio der von Galfrid in der *Poetria nova* dargestellten Funktionalität der Investitur der Materia (Galfr. P.n. 61) für deren Auftritt am Hof (Galfr. P.n. 62–76; siehe Kap. 2.5).

Die „Übertragung der Krönungsmetaphorik und auch der Hofämter“ bedeute „eine enorme Aufwertung und Autorisierung der Dichter“ (S. 504). Gottfried fordere „für sich ein erhöhtes Maß an ästhetischer Freiheit wie auch dichterischer Autorität“ (S. 507). Damit hat sich Jaegers Ansatz durch Radikalisierung seiner eigenen Prämissen in sein Gegenteil verkehrt – der Literaturexkurs erscheint aus der ‚Hofästhetik‘ geradezu ausgeschlossen. Dabei muss aber ausgeblendet werden, dass Gottfried den Literaturexkurs aus einer Not heraus unternimmt: Er laboriert an der topischen Inventio Tristans, der durch eine äußerliche Descriptio nicht, wie von der höfischen Gesellschaft gefordert, gegenüber seinen Knappen auszuzeichnen ist. Das Problem stellt sich nur nach Maßgabe höfischer Praxis, die Ehre gemäß erstrittenem Rang zumisst. Die Lösung besteht gerade nicht darin, die ‚eigenrechtlichen‘ (autologischen) Mittel der Literatur zu verabsolutieren (also die Elocutio immer weiter und weiter zu perfektionieren), sondern an dem Punkt anzusetzen, der sozusagen osmotisch durchlässig für soziale (heterologische) Normen ist: an der Topik. Der Literaturexkurs vollzieht einen Durchgang durch die Literatur, um sie zurückzulassen. Wenn Gottfried dabei selbst mit seinen Vorgängern wetteifert, folgt dies wiederum (auch) der sozialen Agon-Logik des Hofes, nicht (nur) der Literatur (bzw. insofern der Literatur, als sie selbst höfische Praxis ist).

494 Vgl. auch Huber 2007, S. 70. Kellner 2001, S. 174–181, knüpft ebenfalls an die Inzidenz von Schwertleite-Ritual und Literaturexkurs an, betont aber, der Literaturexkurs sei „keineswegs im Schwertleitenritual zu funktionalisieren“ (S. 176). Den Fluchtpunkt ihrer Argumentation bildet dann die punktuelle Autonomie der Literatur: „Erst diese zumindest ansatzweise Lösung aus der üblichen Funktion der poetischen Rede, die textuell durch die Trennung von Exkurs und epischer Handlung angezeigt wird, macht – so meine These – den Blick frei auf die eigene Tradition, die Eigengeschichte der Literatur. Zumindest für einen Moment wird Literatur so aus ihrer subsidiären Rolle gehoben, aus heteronomen Funktionszusammenhängen gelöst und in ihr eigenes Recht gesetzt.“ (S. 177) Diese Argumentation führt wieder zurück hinter Jaegers Einsicht, dass der Literaturexkurs nur als Teil – und eben nicht als ‚Gegenrede‘ – der Schwertleite verstanden werden kann. Die ‚Eigengeschichte‘ der höfischen Literatur hat erst – und nur – als Geschichte der Literatur der höfischen Gesellschaft und ihrer (rituellen usw.) Praktiken Sinn. Eine dieser Praktiken ist die höfische Literatur, von deren Heteronomie oder Autonomie zu reden so lange sinnlos ist, wie sie selbst als soziale Praxis – und nicht nur als in die soziale Praxis eingebettet – aufgefasst wird. Siehe auch meine Anmerkungen zu Kellner 1999 in der vorigen Fußnote. Stützen lässt sich meine Position nicht zuletzt dadurch, dass es bei Gottfried (wie bei Galfrid) nicht um eine po(i)etische Kleider-, sondern um eine praktische Investiturmetaphorik geht. Dieser Aspekt wird in der Forschung immer wieder verzerrt dargestellt, etwa auch von Kellner 2001, S. 175 („Verwendung der Kleidermetaphorik für den poetischen Produktionsprozeß“).

495 So Palmer in der Diskussion von Jaeger 1992, S. 215.

Tatsächlich lässt sich, so meine These, der gesamte Literaturexkurs sehr direkt auf Galfrid zurückführen;[496] sein Thema ist Gottfrieds Absicht, die Tristan-Materia vor dem Hintergrund einer bereits elaborierten Literatursprache in neuerlich origineller und damit Privateigentum begründender Weise einzukleiden.[497] Wie bei Galfrid die Descriptio einmal ein auf Äußeres bezogenes Elocutio-Verfahren, einmal ein amplifizierendes Inventio-Verfahren ist, das eine hohe Affinität zur Reflexion der (topischen) Inventio selbst aufweist, nimmt Gottfried die unmögliche Steigerung der äußerlichen Descriptio seiner Hauptfigur zum Anlass, um über die Schwierigkeiten innovativer Elocutio und origineller Inventio (Descriptio im zweiten Sinn) zu reflektieren. Noch seine Lösung, zwischen einer äußeren und inneren Ausstattung Tristans zur Schwertleite zu unterscheiden, wird sich als Imitatio eines bereits von Galfrid erwähnten Wettstreits zwischen der Elocutio-abhängigen Form und der Inventio-bemessenen Materia erweisen. Wie schließlich der Literaturexkurs funktional auf Tristans Investitur zu beziehen ist, soll Gottfrieds Poetologie des Literaturexkurses weniger in der artifiziellen Hinsicht der Kleiderherstellung als vielmehr in der agonal-praktischen Hinsicht der Einkleidung – mit dem Ziel des Ehrgewinns am Hof – verstanden werden.[498] Um meine These zu plausibilisieren, rekonstruiere ich zunächst die Vorgeschichte der Schwertleite und analysiere dann den Literaturexkurs sowie den Vollzug der Schwertleite.

Zum Ritual der Schwertleite, das die Initiation in den Ritter-Status vollzieht,[499] entschließt sich der junge Tristan, nachdem ihn sein Ziehvater Rual nach dreieinhalbjähriger Suche am Marke-Hof in Cornwall gefunden und über seine tatsächliche Abstammung aufgeklärt hat (Go. Tr. 3757–4499: Tristans Eltern, Riwalin und Blanscheflur, sterben vor bzw. kurz nach Tristans Geburt; Rual, Riwalins Marschall, und seine Frau Floraete ziehen das Kind als ihr eigenes auf; Marke, Blanscheflurs Bruder, ist Tristans Onkel).[500] Der Entschluss fällt im Gespräch mit Rual und Marke. Allerdings gibt es ein Hindernis für die Durchführung des Rituals: Tristan verfügt – wie Hartmanns Gregorius – nicht über ausreichend finanzielle Mittel (Go. Tr. 4406: *rîlîchez guot*), um eine

496 Eine Vorstufe dieser These findet sich bei Okken 1996, Bd. 1, S. 228 (zu Go. Tr. 4621–4930), der behauptet: „(Man lese Galfreds Lehrbuch ganz, aufmerksam, und mehrmals, und Gottfrieds Literaturschau wird voll zugänglich.)“ Okkens apodiktisch-verkürzte Behauptung halte ich für überzogen, zumal sein Florilegium von dekontextualisierten *Poetria nova*-Zitaten (S. 228–233), die nicht mit Gottfrieds Aussagen korreliert werden, kaum etwas zum Verständnis des Literaturexkurses beiträgt. Gleichwohl weist sie den – noch zu gehenden – Weg.

497 Es geht also, wie bereits in einer früheren Anmerkung betont, weniger um Textilproduktion (Poiesis) als vielmehr um das (rituell-zeremonielle) Handeln mit Textilien (Praxis), das auch die poetologische Dimension der Szene bestimmt.

498 Vgl. dazu auch Kraß 2006, S. 365–373, bes. S. 367.

499 Ausführlich zum Ritual der Schwertleite vgl. Bumke 2008, S. 318–341.

500 Den Entschluss zur Schwertleite mag man vor dem Hintergrund einer ‚liminalen Phase‘ beim ‚Übergangsritual‘ sehen, wie dies (implizit) Kellner 1999, S. 504, tut.

der Ritterehre angemessene Schwertleite zu vollziehen;[501] denn sein Ziehvater Rual hat während seiner dreieinhalbjährigen Suche nach Tristan alle Mittel verbraucht, ist zuletzt bettelnd, vor Dreck starrend und praktisch unbekleidet am Marke-Hof angekommen und kann deshalb Tristan nicht mit finanziellen Mitteln ausstatten. Es gibt, nebenbei bemerkt, nach Ruals Ankunft eine Investiturszene, in der Rual neu eingekleidet wird (Go. Tr. 4062–4094), die Tristans Einkleidung präfiguriert. Hätte nun Tristan das nötige *guot*, würde er gern seine ‚untätige Jugend' (Go. Tr. 4414: *müezige jugende*) ‚um diesseitiger gesellschaftlicher Ehren willen' (Go. Tr. 4416: *ze werltlîchen êren*) in tätige Ritterschaft verwandeln (Go. Tr. 4405–4416). Im Anschluss an diese Absichtsbekundung entfaltet Gottfried den bereits in Hartmanns Artusromanen sowie im *Gregorius* diskutierten Gegensatz zwischen ‚Gemächlichkeit' (*senfte*) bzw. ‚Bequemlichkeit' (*gemach*) einerseits und ‚Ritterruhm' (*ritterlîcher prîs*) bzw. ‚Ritterehre' (*ritterlîchiu êre*) andererseits;[502] beide Seiten schließen sich gegenseitig aus (Go. Tr. 4417–4445, hier 4427–4432: *senfte und ritterlîcher prîs / diu missehellent alle wîs / und mugen vil übele samet wesen. / ouch hân ich selbe wol gelesen, / daz êre wil des lîbes nôt; / gemach daz ist der êren tôt*). Bereits hier wird deutlich, dass Tristan ein soziales als literarisches Problem wälzt; denn von der Unvereinbarkeit von *êre* und *gemach* hat er *gelesen* (Go. Tr. 4430).[503] Seine Lektüre, die hier auf die höfische Praxis zurückwirkt und somit nicht poetische Selbstreferenz, sondern soziale Wirksamkeit in der Dynamik von Autologie und Heterologie als den Zweck der höfischen Literatur impliziert, wird man primär auf Hartmanns *Erec* beziehen können, wo das Erzählprogramm durch den Gegensatz von ritterlicher Ehre und Bequemlichkeit bestimmt ist (*verligen*),[504] aber auch an den *Iwein*, in dem der Gegensatz aus dem *Erec* von Gawein zitiert wird und dadurch Iweins Handeln wider das *verligen* auslöst,[505] sowie an Hartmanns *Gregorius*.[506] Das literarische Problem ist, wie sich zeigen wird, die topische Inventio, die auch ‚Descriptio' genannt wird (zum Zusammenhang siehe Kap. 2.5.4). Die Topik wiederum stellt den vorzüglichen Umschlagspunkt zwischen literarischen und sozialen Gegebenheiten dar.[507] Konkret lässt sich dieser Zusammenhang daran ablesen,

501 Zum *guot*, das Gregorius für die Ritterschaft fehlt, vgl. Goller 2005, S. 104–106.

502 Vgl. für einen genauen Nachweis der *êre* vs. *gemach*-Bezüge auf Hartmanns Texte Goller 2005, S. 104–107.

503 Vgl. Möllenbrink 2020, S. 381–383 (mit Aufarbeitung der älteren Forschung).

504 Siehe bes. Ha. Er. 2966–2973: *Êrec wente sînen lîp / grôzes gemaches durch sîn wîp. / die minnete er sô sêre, / daz er aller êre / durch si einen verphlac, / unz daz er sich sô gar verlac, / daz niemen dehein ahte / ûf in gehaben machte.* Siehe auch Ha. Er. 2924–2933: *Êrec was biderbe unde guot, / ritterlîche stuont sîn muot, / ê er wîp genæme / und hin heim kæme: / nû sô er heim komen ist, / dô kêrte er allen sînen list / an vrouwen Ênîten minne. / sich vlizzen sîne sinne, / wie er alle sîne sache / wante zuo gemache.*

505 Siehe Ha. Iw. 2770–2912.

506 Siehe bes. Ha. Greg. 1677–1680: *wolde ich gemach vür êre, / sô volgete ich iuwer lêre / und lieze nider mînen muot: / wan mîn gemach wære hie guot.*

507 Vgl. Bornscheuer 1976.

dass das Streben nach *êre*, sei es auch angelesen, handfeste gesellschaftliche, hier ökonomische Voraussetzungen hat. Mit Blick auf die fehlenden finanziellen Mittel, Tristans nicht vorhandenes *rîlîchez guot* (Go. Tr. 4406), bietet Marke Tristan an, seine eigenen Finanzmittel zu nutzen (Go. Tr. 4455–4488): *ich gibe dir rîlîchez guot* (Go. Tr. 4472), wobei Gottfried hier für seine Marke-Figur die Freigiebigkeit von Hartmanns Artus-Figur imitiert.[508] So könne Tristan seine Schwertleite *mit rîchem muot* (Go. Tr. 4485), das heißt unter Anwendung der Herrschertugend der Freigiebigkeit, durchführen und so Ehre erwerben (siehe Go. Tr. 4470 f.).[509] Der Hof wiederum zollt Marke für diese Geste der Freigiebigkeit Anerkennung und Ehre (Go. Tr. 4489–4499). In der mimetischen Welt des *Tristan* tritt damit neben die literarischen Figuren, von denen Tristan gelesen hat, eine vorbildlich handelnde ‚Person', die – selbst auf die Imitatio als Prinzip ihres Handelns hinweisend (Go. Tr. 4484–4488) – mit der durch ihr Handeln erreichten Anerkennung der Hofgesellschaft (*êre*) zugleich vorwegnimmt, was Tristan anstrebt;[510] und Gottfried erzählt diese Imitatio, indem er seinerseits mit Hartmann einen vorbildlichen Dichter imitiert. Derart nicht nur autologisch durch literarische Muster, sondern auch heterologisch durch vorbildliches bzw. nachahmendes Handeln informiert, machen sich Rual und Tristan daran, die Angelegenheit der Schwertleite nach dem Maß der von Marke gegebenen *rîcheite* (Go. Tr. 4503) vorzubereiten (Go. Tr. 4500–4505); für Gottfried wird die Imitatio indes zum Problem werden.

An dieser Stelle, dem eigentlichen Beginn der Schwertleite-Handlung, sieht sich Gottfried zunächst gezwungen, das gemeinsame Handeln von Vater Rual und Sohn Tristan gegen einen potenziellen Zwischenredner zu verteidigen, der kritisch einwenden könnte, dass Alter und Jugend nie in einer Tugend zusammenstimmen (Go. Tr. 4506–

508 Siehe Ha. Er. 2262–2278 zu Go. Tr. 4455–4483. Der Zusammenhang wird durch die Funktion des *guotes* für den Vollzug des *muotes*, die an beiden Stellen zentral ist, betont. Vgl. Goller 2005, S. 105 f. und 120. Die von Goller 2005, S. 105, postulierte Referenz auf den *Gregorius* halte ich an dieser Stelle für wenig überzeugend; denn der Abt, der Gregorius mit dem für dessen Ritterambitionen nötigen *guot* ausstattet (Ha. Greg. 1761–1776), übt nicht die Tugend der Freigiebigkeit, sondern hat das Gold, das Gregorius selbst gehört, gemäß der Anweisung der Mutter vermehrt (Ha. Greg. 1760–1765: *nû hân ich mit dînem golde / gebâret als ich solde / nâch dîner muoter gebote: / ich hân dirz in gote / gemêret harte starke*).

509 Hier werden die beiden stoffbezogenen Tugenden, die in der Kleiderallegorie als *Hôher Muot* (Go. Tr. 4567) und *Vollez Guot* (Go. Tr. 4568) wiederkehren werden, vorweggenommen. Vgl. Fromm 1967, S. 336; Stein 1977, S. 308–314; Goller 2005, S. 105 Anm. 57.

510 Diese Deutung richtet sich nicht zuletzt gegen die von Möllenbrink 2020, S. 381–383 und 393–398, vorgetragene Deutung, die eine weitgehende Abhängigkeit der dargestellten sozialen Welt von literarischen Mustern und ein Bewusstsein davon postuliert. Diese Deutung funktioniert nur, um meinen bereits oben gegen Kellner 1999 und Kellner 2001 vorgebrachten Einwand zu wiederholen, wenn man Literatur von vornherein als ‚a-sozialen' Sonderdiskurs begreift und nicht als soziale Praxis. Bei Möllenbrink kommt eine Ausblendung der Topik als Umschlagsplatz literarischer und sozialer Normen hinzu.

4510: *Nu strîte ich umbe ir beider leben / beidiu des vater unde des suns. / wan eteswer der vrâget uns / durch daz, daz alter unde jugent / selten gehellent einer tugent*). Gemeint ist, dass Alter und Jugend zu jeder denkbaren (ethischen) Tugend disharmonische Einstellungen haben.[511] Im Anschluss würde der Interlokutor den Gegensatz zwischen Alter und Jugend hinsichtlich zweier widerstreitender Einstellungen zum *guot*, das heißt in Bezug auf die Tugend der Freigiebigkeit, konkretisieren: Die Jugend bekümmere sich nicht ums *guot*, das Alter dagegen strebe nach ihm (Go. Tr. 4511 f.: *und jugent daz guot unruochet, / dâ ez daz alter suochet*). Weiter würde er also fragen, wie beide ihre gegensätzlichen Absichten in Bezug auf *guot* gleichzeitig durchsetzen können, das heißt, wie Rual seine dem Alter angemessene ‚maßvolle Zurückhaltung' (*mâze*) beim Geldausgeben und gleichzeitig Tristan seinen jugendlichen ‚Willen' (*muot*) zur Pracht ‚mit hohen Ausgaben' (*mit vollem guote*) vollziehen könne (Go. Tr. 4513–4521, hier 4518–4521: [...] *sô daz Rûal behielte / die mâze an dem guote / und Tristan sînem muote / mit vollem guote vollezüge*). Wer so fragen würde, könnte sich auf Gottfrieds frühere Erzählung von Tristans leiblichem Vater Riwalin stützen,[512] für den *ûfgêndiu jugent und vollez guot*, die zusammen leicht zu *übermuot*, zu Überheblichkeit und Hochmut führen (Go. Tr. 265–268), eine unheilvolle Mischung waren; Riwalin fehlte, wie Ammer überzeugend deutet, die *mâze*.[513] Der Gegensatz zwischen Rual und Tristan betrifft einerseits den *muot*, hier die (angeborene) seelische Instanz, die den adligen freien Willen vollzieht, und andererseits die *mâze*, die ‚Mäßigung' oder ‚Maßhaltung'.

Beide Positionen verweisen auf zwei polare Einstellungen zum Geldausgeben, wie sie auch in der Tugendethik der Zeit diskutiert worden sind. Konkret wird man an den von Cicero in *De officiis*, einer stoisch-aristotelischen Ethik, die im 12. Jahrhundert durch ihre Aufnahme in das einflussreiche *Moralium dogma philosophorum* zu neuer Popularität gelangt ist,[514] entfalteten Gegensatz zwischen den Kardinaltugenden *magnanimitas* (‚Seelengröße') und *temperantia* (‚Mäßigung') denken. Für die *magnanimitas* gilt nämlich, dass sie sich auf keinen Fall ums Geld sorgen darf, sondern es vielmehr geringschätzen und mildtätig verausgaben muss: „Denn nichts verrät so engstirnige und kleinliche Gesinnung, wie Reichtum zu lieben, nichts ist ehrenvoller und großartiger, als Geld zu

511 Goller 2005, S. 104, weist zu dieser Stelle auf eine entsprechende Aussage in Hartmanns *Gregorius* hin (Ha. Greg. 1817 f.: *Swie sêre sî gescheiden diu tugent* / under *alter und* under *jugent* [...]. Diese Referenz reicht allerdings nicht hin, um Gottfrieds tugendethisch elaborierte Entfaltung der Dissonanz zwischen Alter und Jugend, auf die ich im Haupttext näher eingehe, zu erklären.

512 Der mit *riuwe* verbundene Riwalin präfiguriert in Hinsicht des Topos ‚Name' die Geschichte seines Sohnes. Vgl. Scholz 2011, S. 277 (zu Go. Tr. 321 f.).

513 Vgl. Ammer 2020, S. 241.

514 Ohne die Diskussionen um das ‚ritterliche Tugendsystem' (vgl. Eifler 1970) hier aufrollen zu können, sei nur auf Ammer 2020 verwiesen, die jetzt eine sehr breite Zusammenschau der *De officiis*-Rezeption im lateinischen und deutschen Mittelalter bietet. Zum *Moralium dogma philosophorum* vgl. S. 167–171, zum *Tristan* S. 240–243.

verachten, falls du es nicht hast; falls du es hast, es auf Wohltätigkeit [*beneficentia*] und freies Schenken [*liberalitas*] zu verwenden."[515] Dagegen zielt die *temperantia* auf die Zügelung der Leidenschaften durch die Vernunft, auf das ‚Maßhalten' (*moderatio*) also und das richtige ‚Maß' (*modus*).[516] Dabei wird auch, und das ist entscheidend, zwischen den Lebensaltern differenziert: Während etwa in der Jugend (*adulescentia*) wegen der mangelnden Lebenserfahrung sowie der unausgebildeten Selbstdisziplin die Mäßigung am schwersten einzuhalten ist (siehe Riwalin),[517] fällt die *temperantia* im Alter, wenn die Leidenschaften bereits gedämpfter sind, leichter.[518] Umgekehrt muss man sich im Alter davor hüten, zu viel maßzuhalten und „sich untätigem Herumsitzen zu überlassen".[519] Aber auch ins gegenteilige Extrem soll man nicht verfallen; ausdrücklich in Bezug auf den Umgang mit Geld sagt Cicero: „Verschwendungssucht [*luxuria*] gar – eine Schande für jedes Lebensalter – ist gerade am Alter besonders abstoßend."[520] Diese beiden in *magnanimitas* und *temperantia* angelegten, je nach Lebensalter unterschiedlichen Einstellungen zum Geld, Geringschätzung und Verausgabung einerseits, Maßhalten und eine gewisse Sparsamkeit andererseits, begründen, so meine ich, den Gegensatz zwischen Tristans *muot* der Jugend, der begrifflich die *magnanimitas* aufnimmt, und Ruals *mâze*, die begrifflich dem *modus* oder der *moderatio* der *temperantia* entspricht. Sogar die Bestellung Ruals zum *râtgebe* (Go. Tr. 4452) Tristans lässt sich auf Cicero zurückführen, der mit Blick auf die Differenzierung der *temperantia* nach Lebensaltern sagt: „Der Unwissenheit des jugendlichen Alters ist durch der alten Menschen [Klugheit] [*prudentia*] Halt und Richtung zu geben."[521] So wird Tristan die *mâze* zur Seite gestellt, die seinem Vater Riwalin fehlte. Die Differenz der Positionen *muot* und *mâze* scheint Voraussetzung des Gelingens zu sein.

Indes erklärt Gottfried zur Differenz zwischen Rual und Tristan, beide würden über eine derart ‚gleichwollende Gesinnung' (*ebenwillegen muot*) verfügen, dass sie in ihrem Wollen gänzlich übereinstimmen (Go. Tr. 4522–4536). Konkret anerkenne der (aufgrund seines Alters) in den Tugenden versierte Rual (*der tugende erkande*) Tristans *jugent* (Go. Tr. 4529–4531), während der junge Tristan den *tugenden* mit Blick auf Rual nicht

515 Cic. off. 1,68 (Übers. Gunermann 2007, S. 63): *nihil enim est tam angusti animi tamque parvi quam amare divitias, nihil honestius magnificentiusque quam pecunium contemnere, si non habeas, si habeas, ad beneficentiam liberalitatemque conferre.*

516 Cic. off. 1,93, 1,96 und 1,141.

517 Cic. off. 1,117 und 1,122.

518 Cic. off. 1,123.

519 Cic. off. 1,123 (Übers. Gunermann 2007, S. 109): *Nihil autem magis cavendum est senectuti quam ne languori se desidiaeque dedat* [...].

520 Cic. off. 1,123 (Übers. Gunermann 2007, S. 109): *luxuria vero cum omni aetati turpis, tum senectuti foedissima est.*

521 Cic. off. 1,122 (Übers. Gunermann 2007, S. 107, leicht geändert): *ineuntis enim aetatis inscitia senum constituenda et regenda prudentia est.*

ausweiche (Go. Tr. 4532 f.): ‚Auf diese Weise waren sich die zwei in Willen und Gesinnung ganz einig' (Go. Tr. 4537 f.: *alsus sô wâren s'under in zwein / mit willen und mit muote al ein*). Im Fall Ruals und Tristans stimmen also, wie Gottfried in direktem Gegensatz zum antizipierten Einwand eines Zwischenredners (Go. Tr. 4509 f.: *daz alter unde jugent / selten gehellent einer tugent*) behauptet, Alter und Jugend in einer Tugend überein (Go. Tr. 4539 f.: *hie von wart alter unde jugent / gehellesam an einer tugent*). Diese Tugend kann jetzt, wiederum mit Cicero, als *beneficentia* (‚Wohltätigkeit') und *liberalitas* (‚Freigiebigkeit'), die beiden gesellschaftlichen Aspekte der Kardinaltugend *iustitia*,[522] bestimmt werden. Die Freigiebigkeitstugenden *beneficentia* und *liberalitas* stellen, wie oben gezeigt, die bevorzugte Weise des Umgangs mit Geld dar, wenn man wie Tristan ‚großherzig' (*magnanimus*) sein will: „nichts ist ehrenvoller und großartiger […], falls du es [Geld, J. S.] hast, es auf Wohltätigkeit [*beneficentia*] und freies Schenken [*liberalitatemque*] zu verwenden".[523] Bei der *magnanimitas* anzeigenden *beneficentia* und *liberalitas* ist nun gerade diejenige Einstellung zum Geld zu beachten, die Rual vertritt – das Maßhalten –, „daß die Güte nicht größer sei als die finanziellen Möglichkeiten [*facultates*], weil diejenigen, die gütiger sein wollen, als ihr Vermögen es zuläßt, zunächst darin fehlen, daß sie ungerecht sind gegen ihre nächsten Angehörigen".[524] Wenn so im Einklang mit Ciceros Tugendethik *alter unde jugent / gehellesam an einer tugent* sind, stellt sich *hôher muot* ein (Tr 4541: *alhie viel hôher muot in sin*); denn beim maßvollen Vollzug der *beneficentia* und *liberalitas* behält Tristan sein Anrecht auf den Vollzug seines *muotes*, seiner *magnanimitas* hinsichtlich Gabe und Pracht, während Rual die finanziellen Mittel der *mâze*, der *temperantia* unterwerfen kann (Go. Tr. 4542–4544: *hie mite behielten s'under in / Tristan sîn reht an muote, / Rûal die mâze an guote*).

Wie angedeutet, werden die leitenden narrativen Oppositionen zwischen *êre* und *gemach*, zwischen *alter* und *jugent* sowie zwischen *muot* und *tugent* nicht nur heterologisch im Kontext der Tugendethik, sondern auch autologisch im Rahmen der Figurentopik diskutiert. Gottfried hatte mit Riwalin eine Figur entworfen, die den topischen Erwartungen an einen jungen adligen Mann mit noch unvollständig ausgebildeter Zurückhaltung bei gleichzeitiger Verfügungsgewalt über erhebliche finanzielle Mittel entspricht:[525] Riwalin gewinnt *übermuot* (Go. Tr. 268, 299), das heißt, bei ihm gewinnt der *muot* das Übergewicht über die Mäßigung. Zugrunde liegt dieser Figurentopik die mit der topischen Inventio verbundene *proprietas*-Lehre (siehe Kap. 2.5.4). Ihre Grundlagen

522 Im *Gregorius* begegnet die *milte* als Aspekt der *iustitia*, wenn Hartmann über Gregorius, der die Herrschaft seines Mutterlandes übernommen hat, sagt: *er was guot rihtære, / von sîner milte mære* (Ha. Greg. 2257 f.). Zum *Gregorius* als Horizont der Schwertleite-Szene vgl. Goller 2005, S. 104–109; Möllenbrink 2020, S. 382 und 398 f.

523 Cic. off. 1,68 (Übers. Gunermann 2007, S. 63).

524 Cic. off. 1,44 (Übers. Gunermann 2007, S. 43): […] *ne benignitas maior esset quam facultates, quod qui benigniores volunt esse, quam res patitur, primum in eo peccant, quod iniuiriosi sunt in proximos* […].

525 Vgl. Duby 1986.

sind von Horaz artikuliert (Hor. ars 86 f.; 114–118; 153–178), von den *Ars poetica*-Kommentaren, insbesondere dem *Materia-Kommentar* entwickelt und in den ‚Arts of poetry and prose' systematisiert worden.[526] Bereits ein Blick auf die *Ars poetica* zeigt, dass Gottfried mit der Gegenüberstellung von jungem Tristan und altem Rual den Topos ‚Lebensalter' (*aetas*) entfaltet. Horaz schreibt zur Topik der beiden hier relevanten Lebensalter ‚junger Mann' (*iuvenis*) und ‚alter Mann' (*senex*):

> imberbis iuvenis, tandem custode remoto,
> gaudet equis canibusque et aprici gramine campi,
> cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
> utilium tardus provisor, prodigus aeris,
> sublimis cupidusque et amata relinquere pernix. 165
> [...]
> multa senem circumveniunt incommoda, vel quod
> quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti, 170
> vel quod res omnes timide gelideque ministrat,
> dilator, spe lentus, iners pavidusque futuri,
> difficilis, querulus, laudator temporis acti
> se puero, castigator censorque minorum.
> (Hor. ars 161–165 und 169–174)

> Der bartlose junge Mann freut sich, nachdem sein Aufseher endlich von ihm abgezogen worden ist, an Pferden, Hunden und dem Rasen des sonnigen Campus, wachsweich, wenn es darum geht, sich zum Laster hinzulenken, hartnäckig gegenüber Mahnern, langsam darin, für den eigenen Nutzen zu sorgen, verschwenderisch mit Geld, hoch hinaus strebend, leidenschaftlich und schnell darin, das aufzugeben, was er geliebt hat. [...] Viele Unannehmlichkeiten umringen den Greis, entweder weil er auf Erwerb aus ist, sich dann doch des Erlangten jammernd enthält und sich scheut, es zu nutzen, oder weil er alles ängstlich und ohne Wärme betreibt, einer, der alles aufschiebt, beharrlich im Hoffen, tatenlos und in Angst vor der Zukunft, schwer zu behandeln, zum Jammern neigend, ein Lobredner der Vergangenheit, in der er ein Junge war, ein Tadler und Sittenprediger der Jüngeren.[527]

Der *iuvenis* und der *senex* stehen sich diametral gegenüber. Fast scheint es, als hätte der von Gottfried antizipierte Interlokutor die *Ars poetica* parat gehabt und mit Horaz festgestellt, *daz alter unde jugent / selten gehellent einer tugent* (Go. Tr. 4509 f.), dass also im Topos ‚Lebensalter' die zahlreichen Attribute für den jungen und für den alten Mann nicht übereinstimmen. Besonders deutlich wird die Gegensätzlichkeit von Alter und Jugend im Topos ‚Lebensalter' bei der Einstellung zum *guot*: Während der junge Mann „verschwenderisch mit Geld" (*prodigus aeris*) ist, will der alte Mann das Geld gerade nicht ausgeben, sondern behalten. Außerdem ist der junge Mann, zum Laster neigend (siehe

526 Vgl. Friis-Jensen 1995, S. 382–393.
527 Hor. ars 161–165 und 169–174 (Übers. Holzberg 2018, S. 623 und 625).

Riwalin), „hoch hinaus strebend" (*sublimis*); er zielt also auf (zu) *hôhen muot*. Komplementär dazu ist der alte Mann beschwert und zurückhaltend, dabei aber auch als *castigator censorque* mit der ethischen Besserung der Jungen befasst.

Dass Gottfried, der Rual (in Markes Worten) zum *râtgebe* (Go. Tr. 4452) Tristans in sittlicher Hinsicht bestellt, im Rekurs auf Horaz die gegensätzliche Topik des jungen und alten Mannes aufruft, lässt die Handlung, deren ethischer ‚Überbau' als Ciceros Tugendethik entdeckt werden konnte, auch auf ihr inventives Gerüst hin durchsichtig werden. Entscheidend dabei ist, dass Tristan und Rual den aufgebauten misshelligen Gegensatz durch einhelliges Wollen und eine wechselseitige, ausgleichende Anerkennung von hochfliegendem Jugendsinn und zurückhaltender Alterstugend überwinden. Ihr vereintes Wollen begründet kluges, an die Umstände angepasstes Handeln: ‚So nahmen sich Rual und Tristan ihrer Sache auf kluge Weise an, wie sie ihnen zuteilgeworden war' (Go. Tr. 4547–4549: *Sus greif Rûal und Tristan / ir dinc bescheidenlîchen an, / als ez in beiden was gewant*). Damit wechselt Gottfried wieder zur heterologischen Tugendethik und ruft *prudentia* (‚Klugheit', mhd. *bescheidenheit*), die erste Kardinaltugend, auf, also diejenige Tugend, über welche die Alten verfügen und mit der sie die Unerfahrenheit der Jungen lenken sollen: „Der Unwissenheit des jugendlichen Alters ist durch der alten Menschen [Klugheit] [*prudentia*] Halt und Richtung zu geben."[528] Cicero definiert sie als „das Wissen um die zu erstrebenden und zu meidenden Dinge",[529] das heißt, sie ist diejenige Tugend, die zu der sittlichen Einsicht befähigt, dass in der Jugend finanzielle Verausgabung zu erstreben, im Alter hingegen zu meiden ist. Die *prudentia* dient in Verbindung mit der *sapientia* (‚Weisheit') der Wahrheitserkenntnis durch die *ratio*,[530] während die übrigen drei Tugenden Iustitia, Magnanimitas (bzw. Fortitudo) und Temperantia auf die praktischen Lebensvollzüge (*actio vitae*) innerhalb der menschlichen Gesellschaft (*societas hominum coniunctioque*) bezogen sind.[531] Das kluge Handeln besteht bei Gottfried nun darin, dass Tristan und Rual Rüstung und Kleidung für die dreißig Knappen besorgen, die der *höfsche Tristan* zu den Gefährten seiner Schwertleite bestimmt hat (Go. Tr. 4550–4554), und darin *muot* und *mâze*, *magnanimitas* und *temperantia* im Zeichen der *iustitia*-Aspekte *beneficentia* und *liberalitas* zum Ausgleich bringen. Damit wird die Vorbereitung der Schwertleite durch alle vier Kardinaltugenden bestimmt. Am wichtigsten ist dabei die Konsonanz von Magnanimitas und Temperantia, wie sie, um Gottfrieds bereits zitierte Formulierung noch einmal aufzugreifen, bei der Ausstattung der Gefährten ‚mit klug bemessener reicher Pracht' (Go. Tr. 4590: *mit bescheidenlîcher rîcheit*) zum Ausdruck kommt.

Wie das Zitat der topischen Eigenschaften eines alten und eines jungen Mannes zeigt, reflektiert Gottfried die Inventio seiner Figuren auf der Ebene ihrer Charakterisie-

528 Cic. off. 1,122 (Übers. Gunermann 2007, S. 107, leicht geändert).
529 Cic. off. 1,153 (Übers. Gunermann 2007, S. 133–135): *rerum expetendarum fugiendarumque scientia*.
530 Cic. off. 1,16.
531 Cic. off. 1,17.

rung, die nach Maßgabe der ciceronianischen Tugendethik erfolgt. Nach der Festlegung der ‚inneren' Attribute und Tugenden Tristans und Ruals wendet sich Gottfried der Kleidung von Tristans Gefährten, das heißt deren äußerer ‚Hülle', zu, indem er abermals einen Zwischenredner antizipiert:

> Swer mich nu vrâget umbe ir cleit 4555
> und umbe ir cleider rîcheit,
> wie diu zesamene wurden brâht,
> des bin ich kurze bedâht,
> dem sage ich, als daz mære giht.
> sage ich im anders iht, 4560
> sô widertrîbe er mich dar an
> und sage er selbe baz dâ van.
> (Go. Tr. 4555–4562)

> Wenn mich jetzt jemand nach ihren Kleidern und nach der Kostbarkeit dieser Kleider fragt, wie die zusammengetragen wurden, muss ich darüber nicht lange nachdenken: Dem antworte ich, wie die Materia es sagt. Sollte ich ihm irgendetwas davon Abweichendes sagen, möge er mich widerlegen und selbst besser davon berichten.

Gottfried antwortet auf die potenzielle Frage nach den Kleidern der Gefährten und ihrer *rîcheit* mit der Autorität der Materia (*mære*),[532] deren Vorgaben seine Descriptio völlig entspreche. Überdies fordert er den antizipierten Interlokutor zum Agon im Wiederdichten auf: Wer feststellt, dass Gottfried von der Materia abweicht, möge mit ihm wetteifern und selbst eine bessere Wiederdichtung vorlegen (*sage er selbe baz dâ van*). Wie Horaz (Hor. ars 9 f.) konstituiert auch Gottfried seine Diskurs-Autorität in Bezug auf das Dichten als Agon um die beste Artikulation der Materia. Im Hintergrund dürfte dabei auch Hartmanns Descriptio von Enites Pferd und dessen Sattel aus dem *Erec* stehen, in der ein Interlokutor, der meint, es besser zu wissen, tatsächlich zu Wort kommt, aber im Agon mit Hartmann um die richtige Descriptio deutlich unterliegt (Ha. Er. 7493–7525).[533] Wenn Gottfried sich sowohl auf Horaz als auch auf Hartmann bezieht, geht die Kunst der Inventio in der Praxis der Imitatio auf. Deren Ziel ist es, und hier zeigt sich die Funktionalität auch des Agons, die Materia ‚besser' (*baz*) zu sagen. Der Agon verfolgt nicht nur den Selbstzweck poetischen Ruhms, im Agon kristallisiert sich vielmehr auch die beste Bearbeitung der Materia heraus. Für Gottfrieds Wiederdichten ist das *mære*, die Materia, die wichtigste Kategorie, von der alles abhängt und um die sich alles dreht (*dem sage ich, als daz mære giht*).

532 Zu *mære* als ‚Materia' bei Gottfried vgl. Huber 1979, S. 293.
533 Vgl. Glauch 2003, S. 155 und 156 Anm. 15. Vgl. bereits Bertau 1973, Bd. 2, S. 918 f.

Anschließend beschreibt Gottfried die Ausstattung der dreißig Gefährten:

ir cleider wâren ûf geleit
mit vierhande rîcheit
und was der vierer iegelîch 4565
in ir ambete rîch:
daz eine daz was Hôher Muot;
daz ander daz was Vollez Guot;
daz dritte was Bescheidenheit,
diu <disiu zwei>[534] zesamene sneit; 4570
daz vierde daz was Höfscher Sin,
der næte disen allen drin.
si worhten alle viere
vil rehte in ir maniere:
der Hôhe Muot der gerte, 4575
daz Volle Guot gewerte,
Bescheidenheit schuof unde sneit,
der Sin der næte ir aller cleit
und ander ir feitiure,
baniere und covertiure 4580
und anderen der ritter rât,
der den ritter bestât.
swaz sô daz ros und ouch den man
ze rittere geprüeven kan,
der geziuc was aller sêre rîch 4585
und alsô rîch, daz iegelîch
einem künege wol gezæme,
daz er swert dar inne næme.
(Go. Tr. 4563–4588)

Ihre Kleider waren mit vierfacher Prächtigkeit gefertigt worden; und jede dieser vier [Prächtigkeiten] war in ihrem Metier mächtig: Die eine, das war Hochstehende Gesinnung; die zweite, das war Finanzieller Überfluss; die dritte war Klugheit, die jene beiden zusammenschnitt; die vierte, das war Höfischer Sinn, der nähte für alle drei. Alle vier arbeiteten richtig in ihrer spezifischen Manier: Die Hochstehende Gesinnung verlangte, der Finanzielle Überfluss gewährte, Klugheit gestaltete und schnitt zu, der Sinn nähte ihr aller Kleider und ihre weitere Ausrüstung, Banner und Kuvertüren und anderes Ritterrüstzeug, das der Ritter braucht. Alles, was das Pferd und auch den Mann zum Ritter zurechtmachen kann, die Ausrüstung war überaus prächtig und derart prächtig, dass jedes einzelne Stück einem König angemessen wäre, dass er darin seine Schwertleite hätte vollziehen können.

534 Nach der Ausgabe von Marold / W. Schröder (siehe Go. Tr., Marold / W. Schröder), S. 79, setze ich hier das handschriftlich einheitlich belegte *disiu zwei* gegen Rankes Konjektur *disen zwein*, die in der von mir sonst benutzten Ausgabe (siehe Go. Tr.) beibehalten ist. Zur Rechtfertigung dieser Maßnahme siehe meine Deutung im Anschluss an das Zitat.

Die Kleider der dreißig Gefährten werden von den vier allegorischen Figuren *Hôher Muot*, *Vollez Guot*, *Bescheidenheit* und *Höfscher Sin* gefertigt.[535] Der Produktionsprozess umfasst zwei Schritte, bei denen die allegorischen Figuren unterschiedliche Funktionen erfüllen: *Hôher Muot* und *Vollez Guot* liegen vor, sind also „Stoffe".[536] Die dritte Figur ist die *Bescheidenheit*, ‚die diese beiden zusammenschneidet' (*diu <disiu zwei> zesamene sneit*). Der *Höfsche Sin* näht für alle drei, ist also die integrale Figur der Szene. Nur *Bescheidenheit* und *Höfscher Sin* sind schneidernd tätig,[537] wobei sie die Grundoperation der Artifizialität, das Trennen (siehe *snîden*) und Verbinden (siehe *næjen*), ausüben. Beim Produktionsprozess arbeiten die vier Instanzen in je spezifischer Weise (*in ir maniere*): Der *Hôhe Muot* verlangt, das *Volle Guot* gibt, die *Bescheidenheit* bringt Ordnung und schneidet, der *Höfsche Sin* näht die Kleider sowie die übrige ritterliche Ausrüstung für Menschen und Pferde. Das Produkt der vier *rîcheite*, die Ausrüstung (*geziuc*), ist derart *rîche*, dass jedes einzelne Stück einem König bei seiner Schwertleite angemessen wäre.

Die vier allegorischen Figuren haben bisher in der Forschung keine überzeugende Interpretation gefunden, obwohl die richtige Spur bereits im Jahr 1976 von Ernst gelegt worden ist, der die „zahlensymbolische Akzentuierung des Tugendquaternars" eine „Reminiszenz an die ursprünglich antike, in der Patristik bereits christlich überlagerte Vorstellung der *quadriga virtutum*"[538] genannt hat.[539] Doch Ernst hat diese – im Ansatz richtige – Deutung nicht vertieft und außerdem dadurch verdreht, dass er eine „Einbeziehung des *utile* (*vollez guot*)"[540] meinte beobachten zu können. Demgegenüber ist zunächst klarzustellen: Die vier allegorischen Instanzen sind – und erinnern nicht nur an – die vier Kardinaltugenden, die, wie oben ausgeführt, von Rual und Tristan gemeinsam in die Vorbereitung der Schwertleite eingebracht worden sind. Diese Allegorie bedeutet zunächst einmal, dass Rual und Tristan bei der Ausstattung der Gefährten höfisch handeln, indem sie die vier Kardinaltugenden zur Grundlage ihres Handelns nehmen. Gegenüber der Aushandlung der Kardinaltugenden zwischen Rual und Tristan hat sich inzwischen allerdings der Zuschnitt etwas verschoben: Der *Hôhe Muot* ist – unverändert – die *magnanimitas* Tristans. Das *Volle Guot* entspricht den von Marke bereitgestellten finanziellen Mitteln in Hinsicht der durch Ruals Einfluss gemäßigten *iustitia*-Tugenden der Freigiebigkeit, *beneficentia* und *liberalitas*. Die *Bescheidenheit* bezeichnet wörtlich die *prudentia*, mit der Rual und Tristan die Differenz ihrer Einstellungen zum Geldausgeben überwinden; die *prudentia* beschneidet die konträren Ansprüche von

535 Zur Präzisierung, dass es nicht um eine „Gewandallegorie" handelt, sondern der Herstellungsprozess durch „allegorische Figuren" ausgeführt wird, vgl. Scholz 2011, S. 358 (zu Go. Tr. 4555–4588).

536 Stein 1977, S. 318. Vgl. Jaeger 1977, S. 51.

537 Vgl. Jaeger 1977, S. 51.

538 Ernst 1976, S. 7.

539 Vgl. ebenso Glauch 2003, S. 156 Anm. 14; Scholz 2011, S. 358 (zu Go. Tr. 4563–4566).

540 Ernst 1976, S. 7.

magnanimitas in Verbindung mit Jugend und *temperantia* in Verbindung mit Alter, die in Bezug auf das Geld ‚alles verausgaben' und ‚alles behalten' lauten, und macht die beiden Tugenden so füreinander kompatibel (siehe *diu <disiu zwei> zesamene sneit*). Der *Höfsche Sin* schließlich, der für die drei anderen Tugenden näht, meint die *temperantia* in Hinsicht des *decorum* (des ‚Angemessenen, Schicklichen'), das untrennbar mit dem *honestum* (dem ‚Ehrenhaften') verbunden und als Integral aller vier Kardinaltugenden bestimmt ist.[541] Tatsächlich lässt sich das verglichen mit den anderen Tugenden vor allem mit dem Äußeren befasste *decorum* als Inbegriff der höfischen Moderatio, der vernünftigen Zurückhaltung der Leidenschaften, erfassen;[542] dieses tugendethische Integral ‚näht' also für die drei anderen Kardinaltugenden.

Der in heterologsicher Hinsicht auf die Arbeitsweise der vier Tugenden bezogene Begriff der *manire* deutet schließlich an, dass hier wiederum autologisch die topische Inventio der Figuren mitreflektiert wird. Denn mlat. *manieres* meint in der *proprietates*-Lehre des Matthäus von Vendôme die in Descriptiones wirksame topische Verweisrelation einer spezifischen Figur mit einem Eigennamen, die durch ihre verallgemeinerbaren Attribute auch andere Figuren desselben Stands, Alters, Ansehens, Amts oder Geschlechts – also innerhalb eines Topos – bezeichnet. Der jeweilige Eigenname (*nomen speciale*) kann demnach stellvertretend für einen Allgemeinbegriff (*nomen generale*) stehen und so *ad maneriem rei*, auf die ‚Art und Weise der Sache', zurückgeführt werden.[543] Was das heißt, verdeutlicht Matthäus, indem er einen Vers aus Ovids *Ars amatoria* zitiert: ‚Ich möge der Tiphys und Automedon Amors genannt werden' (Ov. ars 1,8).[544] Tiphys ist Steuermann der Argo, Automedon Wagenlenker Achills,[545] beide sind also bestimmte Lenker-Figuren (*nomina specialia*). Weil ihre Eigennamen stellvertretend für den Allgemeinbegriff (*nomen generale*) des (Schiff- oder Wagen-)Lenkers stehen, können sie auf andere Figuren in ähnlicher Stellung (usw.) bezogen werden – hier auf Ovid, den ‚Tipyhs und Automedon, das heißt Lenker, Amors'. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass die poetologische Metapher des (Wagen-)Lenkens zentral für die ganze *Ars amatoria* ist,[546] lässt sich ermessen, wie weit und tief hinein in ein Werk die Descriptio als *maneries*-Topik reichen kann. Für den *Tristan* lässt sich bereits vorwegnehmen, dass gerade die *maneries*, die im Topos verallgemeinerte Verweisrelation der Ausstattung der Gefährten

541 Cic. off. 1,93–96.

542 Siehe Cic. off. 1,97–152.

543 Matth. ars 1,60: *Igitur quod dictum est de summo pontifice vel de Cesare vel de aliis personis que sequuntur, ne nomen proprium preponderet, ceteris personis eiusdem conditionis vel etatis vel dignitatis vel officii vel sexus intelligatur attributum, ut nomen speciale generalis nominis vicarium ad maneriem rei, non ad rem maneriei reducatur* […]. Vgl. Kelly 1991, S. 72; Schmitz 2007, S. 232.

544 Matth. ars 1,61: *ut apud Ovidium: Typhis et Automedon dicar Amoris ego* […].

545 Vgl. Gundlach 2019, S. 89.

546 Vgl. Gundlach 2019, S. 89–96.

durch die vier Tugenden, zum gravierenden und entsprechend weitreichenden Problem werden wird.

Bevor ich diesen Aspekt der topischen Inventio, auf die als unter dem Gewand der Schwertleite-Szene liegendes Fundament wiederholt einzelne Begriffe (wie *gelesen* oder *maniere*) aufmerksam machen, vertiefe, widme ich mich der agonalen Dimension der Ausstattung der Gefährten. Hintergründig spielt die Vierzahl der Tugenden bei der Fertigung von Produkten, dessen jedes *einem künege wol gezæme* (Go. Tr. 4587), auf eine vergleichbare Descriptio an, bei der ebenfalls vier Instanzen am Prozess der Produktion eines Textils beteiligt sind: Chrétiens Descriptio von Erecs Krönungsmantel. ‚Vier Feen' (*quatre fees*) sind es dort, die kunstvoll das Tuch mit Darstellungen des Quadriviums hergestellt haben (Chr. Er. 6745 f.),[547] aus dem dann Erecs Mantel gefertigt worden ist (Chr. Er. 6791–6793).[548] Die Anspielung wäre, zugegeben, äußerst subtil.[549] Allerdings passt Chrétiens Beschreibung zum einen gut zu der bei Gottfried beobachteten Zweiteilung in Stoff und Form (vgl. Chr. Er. 6791–6793: *Cest oevre fu el drap portreite, / De quoi la robe Erec fu feite, / A fil d'or ovree et tissue*), zum anderen nimmt sie Gottfrieds Quellenberufung (Go. Tr. 4559) im Zeichen der Descriptio (als topischer Inventio) vorweg (Chr. Er. 6736 f.: *Lisant trovomes an l'estoire / La description de la robe*; 6742: *Si con je l'ai trové el livre*). Neben Hartmann und Horaz scheint Gottfried also auch Chrétien imitiert und zugleich herabgesetzt zu haben, indem er die Kleiderherstellung durch vier allegorische Instanzen nicht mehr für einen tatsächlichen König (Erec), sondern nur mehr für Tristans Gefährten verwendet hat, wobei das Ergebnis immerhin ‚einem König angemessen' (Go. Tr. 4587) sein soll. Chrétiens ‚königliche' Descriptio wird zum Schnittmuster von Knappenkleidern degradiert. Mit der Anspielung auf eine Descriptio, die sich bereits als Bezugspunkt für Hartmanns Pferde-Descriptio wahrscheinlich machen ließ, auf die wiederum Gottfried mit dem antizipierten Einwurf des Interlokutors reagiert, lässt sich außerdem Kraß' auf der Analogie von allegorischer Einkleidung der Gefährten und poetologisch-metaphorischer Einkleidung beim Dichten basierter Vorschlag, der allegorischen Investitur „poetologische Bedeutung"[550] zuzuerkennen, weiter stützen.

Was das allegorische Kleidermachen, für sich betrachtet, poetologisch meinen könnte, ist bisher nicht ausgedeutet worden.[551] Grundsätzlich lässt sich die beobachtete Zweiteilung in zwei stoff- und zwei formbezogene Vermögen mit der für Gottfried im Verlauf des Literaturexkurses zentralen Unterscheidung von *sin* und *wort* parallelisie-

547 Die erste habe die Geometrie, die zweite die Arithmetik, die dritte die Musik und die vierte schließlich die Astronomie dargestellt (Chr. Er. 6745–6790).

548 Zur Bedeutung der Zahl Vier für die Strukturierung von Chrétiens Königsmantel-Descriptio vgl. Wandhoff 2003a, S. 45–49; Wandhoff 2003b, S. 120–133.

549 Allgemein zur Subtilität von Gottfrieds Anspielungen – nicht Zitaten – vgl. Köbele 2004.

550 Kraß 2006, S. 370. Vgl. auch bereits Jaeger 1977, S. 55.

551 Kraß 2006, S. 371–373, betrachtet die allegorische Einkleidung nur im Verbund mit dem folgenden Literaturexkurs.

ren.[552] Darüber hinaus lassen sich vielleicht alle vier personifizierten höfischen Tugenden als poetologische Konfigurationen lesen: Der *Hôhe Muot* wäre womöglich Horaz' hohem Anspruch an die Dichter zu vergleichen, denen er bekanntlich keine Mittelmäßigkeit erlaubt (Hor. ars 372 f.). Stattdessen sei Dichtung ‚geboren und erfunden', um dem ‚Geist' (*animus*) aufzuhelfen (Hor. ars 377: *sic animis natum inventumque poema iuvandis*); falls sie das ‚Höchste' (*summum*) auch nur ein wenig verfehle, neige sie sich ins Unterste (Hor. ars 378: *si paulum summo decessit, vergit ad imum*). Das *Volle Guot* ließe sich auf die *copia* (*dicendi*) beziehen, wörtlich ‚Fülle' oder ‚Überfluss', die in der antiken Rhetorik (wie *eloquentia*) den positiv konnotierten Reichtum an Ausdrucksformen bezeichnet, über die ein Redner zu verfügen versteht.[553] Das eine der beiden für das Mittelalter wichtigsten antiken Rhetorikhandbücher, die *Rhetorica ad Herennium*, preist ganz zu Anfang den Nutzen, den die *copia dicendi* („Fülle des Ausdrucks") mit sich bringe, wenn sie „von rechtem Verstand und klar begrenzter Mäßigung des Herzens gelenkt" wird (*si recta intellegentia et definita moderatione animi gubernatur*),[554] womit eine Analogie zur Mäßigung von Tristans Begehren, Geld zu verausgaben, durch Ruals *mâze* vorliegen könnte. Das zweite, Ciceros *De inventione*, erwähnt die *copia dicendi* ganz zu Anfang zusammen mit der *eloquentia*, für die gilt, dass sie nur im Verbund mit *sapientia* – der Zwillingstugend der *prudentia* resp. *Bescheidenheit* – gesellschaftlichen wie politischen Nutzen haben kann.[555] Quintilian lässt den ‚Reichtum' (*opes*) des angehenden Redners ‚aus der Fülle' (*ex copia* [sc. *rerum ac verborum*]) geschöpft sein – dies würde sich zur *rîchheit*, als deren Aspekt *Vollez Guot* / *copia* hier auftritt, fügen – und nennt zugleich ‚Auswahl' (*electio*) und ‚Urteilskraft' (*iuducium*) als notwendige Vermögen zur kriteriengeleiteten Auslese der angehäuften Fülle.[556] Damit ist bereits mehrfach die *Bescheidenheit* angesprochen worden: Die vom ‚Anspruch aufs Höchste' geforderte, von der reichen *copia (dicendi)* gewährte ‚Fülle' muss von der *Bescheidenheit*, der *recta intellegentia* und *definita moderatio*, der *sapientia* oder dem klugen und scharfsichtigen *iudicium* (der ‚sachangemessenen Urteilsfähigkeit'[557]) zugeschnitten werden. Das *iudicium* wiese zugleich voraus auf Gottfrieds literaturkritische Urteile zur zeitgenössischen Dichtung. Der *Höfische Sin* schließlich, der alles zusammennäht, wäre am ehesten der *poesis*, der ‚Dichtkunst' selbst

552 Vgl. dazu – nach dem Vorgang von Fromm 1967, S. 339 – grundlegend Huber 1979. Vgl. außerdem Müller-Kleimann 1990, S. 10–38, bes. S. 25–38.

553 Vgl. Margolin 1994. Die *copia disciplinarum*, mit der die antiken Autoren ihre *materiae* ausgearbeitet hätten, wird gelobt bei Ioh. met. 1,24.

554 Rhet. Her. 1,1, (Übers. Nüßlein 1998, S. 7).

555 Cic. inv. 1,1: *Saepe et multum hoc mecum cogitavi, bonine an mali plus attulerit hominibus et civitatibus copia dicendi ac summum eloquentiae sudium.* [...] *Ac me quidem diu cogitantem ratio ipsa in hanc potissimum sententiam ducit, ut existimem sapientiam sine eloquentia parum prodesse civitatibus, eloquentiam vero sine sapientia nimium obesse plerumque, prodesse numquam.*

556 Siehe Quint. inst. 10,1,5–8.

557 Vgl. Wagner 1998.

vergleichbar (*sin* als poetisches Vermögen begegnet im Literaturexkurs häufig, etwa Go. Tr. 4604, 4699, 4727, 4729, 4827, 4829, 4854, 4887, 4923 usw.), die jetzt also die Materia in ein geziemendes Kleid investiert, indem sie den von der analytischen *Bescheidenheit* zugeschnittenen Stoff verbindet. Darin wäre die zentrale Bedeutung der elokutionären Descriptio zu erkennen: Die *poesis* würde die Gefährten, das heißt die Tristan-Materia, im Sinn der *Poetria nova* investieren (Galfr. P.n. 61).[558]

Diese Deutung lässt sich weiterverfolgen, wenn das Hindernis zur Sprache kommt, das Gottfrieds Ausweichen in den Literaturexkurs veranlasst. Jetzt, da die Gefährten Tristans ausgestattet sind (Go. Tr. 4589 f.), findet Gottfried die Fortsetzung nicht:

> wie gevâhe ich nu mîn sprechen an,
> daz ich den werden houbetman
> Tristanden sô bereite
> ze sîner swertleite,
> daz man ez gerne verneme 4595
> und an dem mære wol gezeme?
> ine weiz, waz ich dâ von gesage,
> daz iu gelîche und iu behage
> und schône an disem mære stê.
> (Go. Tr. 4591–4599)

> Wie fange ich jetzt mein Dichten an, damit ich den angesehenen Hauptmann Tristan so für seine Schwertleite ausstatte, dass man es gern anhören wird und dass es zur Materia gut passt? Ich weiß nicht, was ich davon dichten soll, dass es euch gefällt und angenehm ist und schön zu dieser Geschichte stimmt.

Gottfried sagt, nicht zu wissen, wie er Tristan so ausstatten soll, dass die Descriptio den Ansprüchen sowohl des Publikums (*daz man ez gerne verneme*) als auch der Materia (*und an dem mære wol gezeme*) gerecht wird. Dabei verursacht Gottfried eine Metalepse, wenn er sich, den Dichter, als Verantwortlichen für die Ausstattung Tristans auf der Handlungsebene nennt (*daz ich* [...] *Tristanden* [...] *bereite / ze sîner swertleite*).[559] Übrigens denke ich nicht, dass durch eine derartige Metalepse die „analytisch unhintergehbare Differenz von Redeakt und Redegegenstand mehr oder weniger irrelevant“[560] wird, im Gegenteil: Die Tristan-Materia (*mære*) bleibt als entschieden eigenständige, vom Zugriff des Dichters unbeeinträchtigte, diesen vielmehr leitende Instanz intakt. Der Dichter präsentiert sich durch die Metalepse als prädestinierter Vermittler, dessen (Wieder-)Dichtung die Materia – bzw. ihre Hauptfigur – mit poetischer Diktion versieht und so für den

558 Vgl. die Andeutung bei Masse 2005, S. 138–140.
559 Vgl. zu dieser in antiker und mittelalterlicher Literatur üblichen Art der Metalepse Kellner / Strohschneider 2007, S. 344 f.; Nauta 2013.
560 Kellner / Strohschneider 2007, S. 344.

Auftritt vor dem Publikum vorbereitet; hier wird die ‚Hofästhetik' des Wiederdichtens in ihrem Kern reflektiert. Während so zwar Hauptfigur und Materia austauschbar erscheinen, was die Metalepse grundiert, weil der Wiederdichter für die Ausstattung der Materia und mithin für die Ausstattung Tristans zuständig ist, wird die Wiederdichtung als separates Äußeres, geradezu als Kleid der Materia vorstellig (*und schône an disem mære stê*). Dies ist die zweite Andeutung, dass Gottfried für seine Investiturproblematik auf Galfrids Investiturmetaphorik zurückgreift und somit die Relation zwischen der Elocutio durch die *poesis* und der Materia auf der Handlungsebene reflektiert.

Vor diesem Hintergrund präzisiert Gottfried das Problem der Descriptio:

wan bî mînen tagen und ê 4600
hât man sô rehte wol geseit
von werltlîcher zierheit,
von rîchem geræte:
ob ich der sinne hæte
zwelve, der ich einen hân, 4605
mit den ich umbe solte gân,
und wære daz gevüege,
daz ich zwelf zungen trüege
in mîn eines munde,
der iegelîchiu kunde 4610
sprechen, alse ich sprechen kan,
ine wiste wie gevâhen an,
daz ich von rîcheite
sô guotes iht geseite,
mane hæte baz dâ von geseit. 4615
jâ ritterlîchiu zierheit
diu ist sô manege wîs beschriben
und ist mit rede alsô zetriben,
daz ich niht kan gereden dar abe,
dâ von kein herze vröude habe. 4620
(Go. Tr. 4600–4620)

Denn zu meiner Zeit und auch schon früher hat man von weltlicher Ausschmückung und kostbarer Ausstattung derart gut und richtig gedichtet: Besäße ich zwölffach den Dichtersinn, den ich einmal habe, um mit allen zwölfen umherzustreifen, und fügte es sich, dass ich in meinem einzigen Mund zwölf Zungen hätte, deren jede so zu dichten verstünde, wie ich es kann, dann wüsste ich immer noch nicht, wie ich es anfangen könnte, über Kostbarkeit irgendetwas derart Gutes zu dichten, ohne dass man bereits besser davon gedichtet hätte. Ja, ritterliche Ausschmückung, die wurde auf so vielfache Weise beschrieben und mit Rede dermaßen breitgetreten, dass ich davon nichts sagen kann, an dem irgendein Herz Freude hätte.

Gottfrieds Problem besteht darin, dass sein Gegenstand, *ritterlîchiu zierheit*, bereits so vortrefflich und außerdem so oft deskribiert worden ist, dass ihm nichts zu sagen übrigbleibt, was noch die gewünschte, offenbar nur durch Innovativität und Originalität zu

erreichende Wirkung der *vröude* – die Artifizialität der Dichtkunst dient dem Zweck der angenehmen Wirkung der Materia am Hof – entfalten könnte. Gottfried müsste auf der ‚materialen' Ebene des Inhalts Tristan von seinen Gefährten abheben, die durch die vier Kardinaltugenden bereits ‚königsgemäß' eingekleidet sind, und zugleich auf der Ebene des Ausdrucks sich selbst gegenüber seinen Vorgängern profilieren; es ist dies ein Problem der doppelten Distinktion.[561] Zentral für meine Überlegungen ist, dass Gottfried die Descriptio in elokutionärer Hinsicht als Agon im Rahmen einer Poetologie des Wi(e)derdichtens auffasst: Wer deskribiert, muss *baz*, muss ‚besser' deskribieren als seine Vorgänger – oder, wenn diese ihrerseits unübertrefflich *guot* deskribiert haben, schweigen. Die Technik der Descriptio dient dem Agon mit den Vorgängern. Wenn diese auf der Ebene der Elocutio bereits technische Perfektion erreicht haben, bringt technische Perfektion der Elocutio im Agon keine Vorteile. Das Elocutio-Problem der Descriptio lässt sich demnach nicht auf der Ebene der Elocutio lösen; denn Gottfried würde selbst eine Verzwölffachung seines poetischen ‚Sinns', der die ‚poetische Vernunft' in Hinsicht der Artifizialität bezeichnet, oder seiner ‚Zunge', des ausführenden Organs, das heißt insgesamt seiner poetischen Elocutio-Kompetenz, nicht weiterhelfen. Anders gesagt: Descriptio wäre, wie sich bereits mehrfach herausgestellt hat, als bloß elokutionäres Verfahren gründlich – und geradezu notwendig aporetisch – missverstanden. Bezieht man die Verzwölffachung des eigenen poetischen Sinns auf Wolfram, der im *Parzival*-Prolog die Verdreifachung seiner selbst für nicht hinreichend erklärt hat, um die Parzival-Materia angemessen wiederzudichten (Wo. Pz. 3,25–4,8), den Gottfried also widerdichtend zu überbieten sucht,[562] weist Wolframs Referenz auf den für sein Vorhaben notwendigen *wilden funt* (Wo. Pz. 4,5), die regelüberschreitende oder regellose Inventio, bereits den Weg zu Gottfrieds Lösung, die folglich nicht auf der Ebene der poetischen Form zu finden sein wird, sondern auf der Ebene der Materia. Originelle Descriptio darf bei der Elocutio nicht stehenbleiben, sondern muss auf die Inventio ausgreifen.

Wenn die Lösung auch die Materia betreffen wird, ist zunächst noch einmal das Originalitätsproblem auf der Elocutio-Ebene zu bedenken, das in einer mehr angedeuteten als durchgeführten Wegmetaphorik zum Vorscheint kommt. Die Verzwölffachung des eigenen poetischen Vermögens würde Gottfried zwar erweitertes *umbe gân* (‚Herumgehen, Umkreisen') der Materia ermöglichen; diese Strategie des ‚Umgehens' scheint auf die erste horazische Originalitätsbedingung zu zielen, nicht im billigen, allen offenstehenden Kreis zu verweilen (Hor. ars 131 f.: *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem*).[563] Doch ist, so Gottfried weiter, im Genre der Descriptio bereits alles auf

561 Vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 159 f.

562 Vgl. W. J. Schröder 1958, S. 279.

563 Almut Suerbaum hat am 18. Juli 2018 in ihrem Vortrag „Kollektive Autorschaft und wilde Ästhetik. Vom Umgang mit mystischer Theologie im Singen" im mediävistischen Oberseminar der Universität Tübingen poetologisch raffinierte Amplifikationen anregenderweise als ‚Umgang' gedeutet.

jede erdenkliche Weise *gesagt*, ‚breitgetreten': *mit rede zetriben.*[564] Gottfried ist also die Möglichkeit versperrt, qua ‚erweiterter' Elocutio eigene Spuren auf dem Weg der Descriptio zu hinterlassen. Huber hat bereits darauf hingewiesen, dass Galfrid in der *Poetria nova* dieselbe Schwierigkeit „[g]erade zur *descriptio*"[565] verzeichnet (siehe Kap. 2.5.4), aber eine weitere Ausdeutung unterlassen. Hier ist weiterführend anzusetzen. Galfrid nennt die ‚Descriptio äußerer (schöner) Form eine gleichsam abgenutzte, breit getretene und alte Sache' (Galfr. P.n. 622 f.: *cum sit formae descriptio res quasi trita / Et vetus*), wobei das Adjektiv *tritus* hinsichtlich seiner Semantik (‚abgenutzt, oft betreten und gebraucht, viel befahren') – und, was den Wortstamm (*tri-*) angeht, sogar hinsichtlich seines Buchstabenmaterials – sehr genau Gottfrieds *ze-tri-ben* entspricht.[566] Dabei kann auch nicht irritieren, dass Galfrids Problem „auf die volkssprachliche höfische Dichtung übertragen wird, die eben erst ihre Eigenständigkeit gewonnen hat".[567] Denn durch die oben verzeichneten Allusionen auf frühere herausragende Descriptiones höfischer *zierheit* und *rîchheit* – auf Chrétiens Descriptio von Erecs Krönungsmantel sowie auf Hartmann Descriptio von Enites Pferd und dessen Sattel – hat Gottfried die bereits eingetretene ‚Abgenutztheit' der Descriptio auch in der noch jungen volkssprachigen Erzähldichtung angedeutet. Schon Hartmann äußert anlässlich der Investitur von Enite am Artushof eine ähnliche Klage über die ‚Abgenutztheit' der Descriptio im Hinblick auf das Ziel des ‚Frauenlobs', lässt Enite an dieser Stelle *ungelobet* (Ha. Er. 1602) und begnügt sich mit der Feststellung von Enites Distinktion; sie sei die schönste junge Dame, die jemals an den Artushof gekommen ist; auch für Hartmann liegt somit ein – als solches reflektiertes – Problem der Descriptio als topischer Inventio (Ha. Er. 1598: *welhen lop ich ir vunde*) vor.[568] Mit Masse kann man auch an die Descriptiones in Veldekes *Eneas*, etwa der Rüstung der Camilla, des Pallas oder von Eneas, denken.[569] Bezieht man weiterhin Wolframs *Parzival* mit ein, liegen mindestens vier autoritative höfische Romane vor, auf die Gottfried seine Behauptung bezogen haben konnte; und der Literaturexkurs folgt erst noch. Für Zurückhaltung bei der Deutung besteht also kein Anlass: Gottfried zitiert oder imitiert und

564 Konrad von Würzburg zitiert Gottfrieds *zetriben* auf so kunstvolle wie latente Weise, wenn er im *Partonopier und Meliur*-Prolog sagt (Ko. PuM 86 f.): *ez leidet aller hande spiel, / des man ze vil getrîbet.*

565 Huber 1979, S. 291. Vgl. auch Masse 2005, S. 134 und 137.

566 Vgl. Masse 2005, S. 137.

567 Huber 1979, S. 292.

568 Ha. Er. 1586–1610: *alsô schœne schein diu maget / in swachen kleidern, sô man saget, / daz si in sô rîcher wât / nû vil wol ze lobe stât. / vil gerne ich si wolde / loben als ich solde: / nû enbin ich niht sô wîser man / mir'n gebreste dar an. / selh sin ist mir unkunt. / ouch hât sich sô manec wîser munt / in wîbes lobe gevlizzen, / daz ich niht möhte wizzen, / welhen lop ich ir vunde, / ez'n sî vor dirre stunde / baz gesprochen wîben. / si muoz von mir belîben / ungelobet nâch ir rehte, / wan's gebrist mir tumben knehte. / doch bescheide ich'z, sô ich beste kann / und als ich'z vernomen han, / sô was ûzer strîte: / ez was vrouwe Ênîte / diu aller schœniste maget, / diu ie, sô man saget, / in des küneges hof kam.*

569 Vgl. Masse 2005, S. 137.

adaptiert Galfrids Hinweis auf die ‚Abgenutztheit' der Descriptio. Welche Konsequenzen ergeben sich daraus, die Klage über die abgenutzte Descriptio auf Galfrids *Poetria nova* zurückgeführt zu haben?

Erstens bestätigt sich die erwogene Deutung, dass Gottfried mit der Schwertleite-Szene und den Überlegungen zur Descriptio der Gefährten und Tristans nicht nur über die Investitur seiner Figuren und vor allem Tristans spricht, sondern auch über sein eigenes Wi(e)derdichten als Investitur der Tristan-Materia. In der Einleitung zur Descriptio sagt Galfrid: ‚Wenn die Descriptio eine Speise und reichliche Mahlzeit für den Geist sein will, sei weder die *brevitas* übermäßig verkürzt noch die lange Dauer abgenutzt' (Galfr. P.n. 558 f.: *Si cibus esse velit et plena refectio mentis, / Ne sit curta nimis brevitas vel trita vetustas*). Abbreviatio und Amplificatio dürfen die Materia also nicht zu sehr verkürzen oder erweitern, damit die Descriptio zur vollwertigen, weder winzigen noch übermäßigen ‚Portion' wird. Das elokutionäre Verfahren der Descriptio verweist mithin auf den Zweck, die Materia für den ‚Genuss' am Hof auszustatten, den Galfrid in der Speisemetaphorik (*cibus et refectio mentis*), Gottfried mit dem direkt artikulierten Ziel der *vröude* (Go. Tr. 4620) zum Ausdruck bringt. Die Speisemetapher findet sich auch am Anfang der *Poetria nova*, als Galfrid den Durchgang der eingekleideten Materia durch das höfische Zeremoniell (*cursus*) mit der Actio beschließt (Galfr. P.n. 84–86: *labor finalis, ut intret in aures / Et cibet auditum vox castigata modeste, / Vultus et gestus gemino condita sapore*). Damit die Actio die Materia als ‚Festmahl' bei der Rezeption am Hof ‚servieren' kann, muss die Descriptio sie richtig ‚zubereiten'. Nicht zuletzt erinnert die Speisemetaphorik, wie Masse bemerkt, an Gottfrieds vieldiskutierte *brôt*-Metapher für die Rezeption, das *lesen* der Tristan-Materia in Gottfrieds Bearbeitung (Go. Tr. 233–240), und somit an den „Fluchtpunkt der poetologischen Äußerungen, die von Gottfried im Prolog formuliert werden".[570] Sieht man von der umstrittenen Eucharistie-Konnotation ab, scheint sich Gottfried jedenfalls prinzipiell wie metaphorologisch an dem von Galfrid vorgegebenen Rezeptionsmodell zu orientieren. Dazu gehört vor allem die Unterscheidung zwischen der Materia und ihrer Einkleidung mit Worten durch die Dichtkunst (Galfr. P.n. 61: *Materiam verbis veniat vestire poesis*). Die Einkleidung betrifft die elokutionäre Gestaltung der Materia, der das Kleid der Dichtung angemessen sein muss (Galfr. P.n. 755: *Ne rubeat matrona potens in paupere panno*). Damit die Materia schließlich ein ‚kostbares Gewand' (*pretiosum amictum*) anlegen kann, darf die Wortseite der Elocutio nicht alt sein, sondern muss neu gemacht werden (Galfr. P.n. 756–758: *Ut res ergo sibi pretiosum sumat amictum, / Si vetus est verbum, sis physicus et veteranum / Redde novum*). Galfrids Vorschrift ist Gottfrieds Problem.

Zweitens weist Galfrid – wie Wolfram – den Weg zur Lösung des Problems durch Inventio, zumal er die Wegmetaphorik für die Inventio durch Amplificatio und Abbreviatio vorgibt (Galfr. P.n. 203–205: *Principio varium dedit ars praescripta tenorem: / Te vocat ulterior*

570 Masse 2005, S. 137.

progressus. Dirige gressum / Ulterius cursumque viae premente figura). Wenn die Elocutio nur die Wortseite des Kleids der Materia betrifft, kann die Descriptio als abgenutztes Elocutio-Verfahren nicht die Lösung bringen. Doch die Descriptio stellt, wie mehrfach betont, keineswegs nur ein Elocutio-Verfahren dar, sondern kann als Inventio-Verfahren auch die Modifikation der Materia, etwa durch Amplificatio und Abbreviatio, betreffen. Das Distinktionsproblem auf der Ebene der Elocutio, der Agon mit den Vorgängern, lässt sich nur lösen, wenn tiefer gegriffen und die Materia selbst distinguiert wird. Doch bevor Gottfried diese Lösung findet, versucht er das diskursive *umbe gân* und rekapituliert, welche Dichter hinsichtlich ihrer Elocutio zu überbieten wären, wenn das doppelte Distinktionsproblem die Descriptio allein auf der Ebene der Worte betreffen würde. Gottfried erarbeitet sich, mit anderen Worten, die Lösung im Agon.

Die Epiker Hartmann, Wolfram, Bligger von Steinach und Veldeke werden auf der Ebene der poetischen Sprach- und Wortform, die sie ihren jeweiligen Stoffen gegeben haben, kritisch gemustert. (Für die Lyriker, die von Gottfried selbst aus der Reihe der zu beachtenden Vorgänger ausgeschlossen werden [Go. Tr. 4751–4753], gilt in äquivalenter Weise: Sie werden mit Blick auf die Klangform gemustert.) Hartmann von Aue wird für seine *cristallînen wortelîn* (Go. Tr. 4629) und für seine *guote rede* (Go. Tr. 4634) gelobt. Die Wolfram-Kritik findet auf der *wortheide* (Go. Tr. 4639) statt, wo Wolframs *bickelworte* bemängelt werden. Seine *wort* seien nicht *vil wol getwagen* (Go. Tr. 4660), seine *rede* sei weder *ebene* noch *sleht* (Go. Tr. 4661) und auch *nicht alsô gevar* (Go. Tr. 4681), dass sie bei *edelen herzen* Frohlocken hervorrufen könnte. Die *wort* Bliggers seien dagegen *lussam* (Go. Tr. 4693): *er hât den wunsch von worten* (Go. Tr. 4698). Seine Zunge verfüge über *wort*, ihr stehe der *sin* zur Seite (Go. Tr. 4705–4709). Sein Werk entwerfe er *mit spæher rede* (Go. Tr. 4713). Veldeke sei *vil sinnic und vil rederîch* (Go. Tr. 4725) und habe dabei seinen *sin*, sein poetisches Vermögen, im Griff (Go. Tr. 4729).

Auch wenn für Hartmann und Wolfram zusätzlich die Ebene der Inventio kritisch gewürdigt wird (Go. Tr. 4622, 4627, 4665 f., 4683–4690), begründet Gottfried im Anschluss an die kursorische Kritik seine andauernde Sprachlosigkeit mit der Sprachmächtigkeit seiner Vorgänger:

Nu hân ich rede genuoge
von guoter liute vuoge
gevüegen liuten vür geleit.
ie noch ist Tristan umbereit
ze sîner swertleite. 4825
ine weiz, wie in bereite:
der sin wil niender dar zuo;
sô'n weiz diu zunge, waz si tuo
al eine und âne des sinnes rât,
von dem si ir ambet allez hât. 4830
waz aber in werre, in beiden,

des wil ich iuch bescheiden:
si zwei hât daz verirret,
daz tûsenden wirret:
dem man, der niht wol reden kan, 4835
kumt dem ein rederîcher man,
im erlischet in dem munde
daz selbe, daz er kunde.
ich wæne, mir ist alsam geschehen:
ich sihe und hân biz her gesehen 4840
sô manegen schône redenden man,
daz ich des niht gereden kan,
ez'n dunke mich dâ wider ein wint,
als nu die liute redende sint:
man sprichet nu sô rehte wol, 4845
daz ich von grôzem rehte sol
mîner worte nemen war
und sehen, daz si alsô sîn gevar,
als ich wollte, daz si wæren
an vremeder liute mæren 4850
und alse ich rede geprüeven kan
an einem anderen man.
nu'n weiz ich, wie's beginne:
mîn zunge und mîne sinne
die'n mugen mir niht ze helfe komen; 4855
mir ist von worten genomen
enmitten ûz dem munde
daz selbe, daz ich kunde.
(Go. Tr. 4821–4858)

Jetzt habe ich kunstverständigen Leuten hinreichend viel Rede über die Kunstfertigkeit guter Dichter vorgelegt. Gleichwohl ist Tristan immer noch nicht für seine Schwertleite ausgestattet. Wie ich ihn ausstatten könnte, weiß ich nicht: Der (poetische) Sinn will die Aufgabe nicht angehen, und deshalb weiß die Zunge nicht, was sie allein tun soll ohne die Führung durch den Sinn, von dem sie ihr Amt erhalten hat. Was sie beide aber hindert, das möchte ich euch auseinandersetzen: Sie beide hat das verwirrt, was Tausende in die Irre führt: Begegnet einem, der nicht eloquent ist, jemand, der außerordentlich eloquent ist, erlischt dem einen das, was er sprachlich zu leisten vermögend war, im Mund. Ich glaube, mir ist eben dies passiert: Ich sehe so viele und habe bis jetzt so viele gesehen, die schön und gewandt reden können, dass ich dergleichen nicht hervorzubringen vermag, ohne dass ich es für nichtig halte verglichen damit, wie die Leute heute reden können. Man spricht heute dermaßen eloquent, dass ich mit Recht meine Worte in Augenschein nehmen und schauen muss, dass sie derart gefärbt sind, wie ich wollen würde, dass sie es an den Stoffen anderer Dichter wären, und wie ich die Rede an einem anderen Mann kritisch beurteilen kann. Jetzt weiß ich nicht, wie ich's anfangen soll: Meine Zunge und mein (poetischer) Sinn können mir nicht zu Hilfe kommen; mir ist an Worten das mitten aus dem Mund genommen worden, wozu ich fähig war.

Mehrfach betont Gottfried, dass er sich steigernd von den Vorgängern absetzen möchte, dass aber die Distinktion auf der Elocutio-Ebene angesichts der poetischen Qualität der so eloquenten Vorgänger unmöglich sei.[571] Gottfried zeigt sich – sozusagen aus ‚Einflussangst' – unfähig zu dichten; sein *sin*, sein artifiziell-poetischer Verstand, verweigert den Dienst (*der sin wil niender dar zuo*). Die *zunge*, das vom *sin* abhängige ausführende Organ, weiß, auf sich allein gestellt, nicht weiter.[572] Beide sind dadurch gehemmt, dass Gottfried das zugestoßen ist, was für gewöhnlich geschieht, wenn einem ein *rederîcher man* begegnet: Seine Eloquenz versagt ob der Eloquenz des anderen. Er habe so viele vortrefflich dichtende Männer gesehen, dass sein eigenes poetisches Vermögen den Dienst verweigere. Alles, was er sagen könnte, erscheint ihm nichtig angesichts der Sprachmacht seiner Vorgänger und Konkurrenten. Das dauernde agonale Vergleichen seiner Elocutio-Worte mit den Elocutio-Worten, die andere für das Einkleiden ihrer Stoffe (*mære*) verwendet haben, lähmt ihn. Die *worte* der anderen unterbinden seine poetische Kunst. Völlige Ratlosigkeit führt zum weiteren Aufschub der Descriptio von Tristans Investitur.

Bevor Gottfried seine Lösung präsentiert, erwägt er noch, entgegen seinen Gepflogenheiten bei transzendenten Instanzen (erst heidnischer, dann christlicher Provenienz) um Inspiration zu bitten (Go. Tr. 4859–4907). Doch selbst wenn alle seine Bitten vollständig erhört werden würden, könnte er sich nicht dazu entschließen, seinen *sin*, sein poetisch-artifizielles Vermögen, dorthin zu wenden, ‚wo sich schon so viele Männer suchend und pirschend verirrt haben' (Go. Tr. 4926 f.: *dar an sich alsô manic man / versuochet und verpirset hât*). Diese Jagd- und Wegmetaphorik lässt sich wohl auf die erste horazische Originalitätsbedingung zurückführen, nicht im billigen, allen offenstehenden Kreis zu verweilen (Hor. ars 131 f.: *si / non circa vilem patulumque moraberis orbem*).[573] Gottfried hat also grundlegende Bedenken, es überhaupt mit der Descriptio zu versuchen, weil dieser ‚Kreis' von so vielen Dichtern bevölkert wird, dass sprachliche Originalität unmöglich erscheint. Dies bestätigt Gottfried anschließend selbst, indem er mit einem sehr langen, höchste Eloquenz demonstrierenden Konditionalsatz erklärt:

> Wan kêrte ich alle mîne craft
> ze ritters bereitschaft 4930
> als weizgot maneger hât getân,
> und seite iu daz, wie Vulkân
> der wîse, der mære,
> der guote listmachære
> Tristande sînen halsperc, 4935
> swert unde hosen und ander werc,
> daz den ritter sol bestân,

571 Vgl. Glauch 2003, S. 157 und 161.
572 Für die Unterscheidung von *lingua* und *mens* siehe Galfr. P.n. 50 und 52.
573 Vgl. bereits Sawicki 1932, S. 68 f.

durch sîne hende lieze gân
schône und nâch meisterlîchem site;
wie er'm entwürfe unde snite, 4940
den kuonheit nie bevilte,
den eber an dem schilte;
wie er'm den helm betihte
und oben dar ûf rihte
al nâch der minnen quâle 4945
die viurîne strâle;
wie er im al besunder
ze wunsche und ze wunder
bereite ein und ander
und wie mîn vrou Cassander, 4950
diu wîse Troiærinne,
ir liste und alle ir sinne
dar zuo hæte gewant,
daz si Tristande sîn gewant
berihte unde bereite 4955
nâch solher wîsheite,
sô si'z aller beste
von ir sinnen weste,
der geist ze himele, als ich'z las,
von den goten gefeinet was: 4960
waz hæte daz iht ander craft
dan alse ich die geselleschaft
Tristandes ê bereite
ze sîner swertleite?
(Go. Tr. 4929–4964)

Denn wenn ich meine ganze Kraft für die Beschreibung der Ausstattung eines Ritters aufwendete, wie das, weiß Gott, viele gemacht haben, und euch schilderte, wie Vulkan, der weise, der berühmte, der gute Künstler für Tristan dessen Halsberge, Schwert und Eisenhosen und andere Werkstücke, die den Ritter betreffen, sorgfältig und nach meisterlicher Gewohnheit durch seine Hände gehen ließe; wie er, dem Kühnheit nie zu wenig war, ihm den Eber an den Schild skizzierte und zuschnitte; wie er ihm den Helm ersänne und dort oben auf dem Helm ganz gemäß des Liebesleids den feurigen Pfeil aufrichtete; wie er ihm je spezifisch nach Wunsch und zum Bewundern dieses und jenes herrichtete und wie meine Dame Kassandra, die weise Trojanerin, ihre Künste und ihren ganzen Verstand dafür verwendete, dass sie, deren Geist, wie ich gelesen hatte, im Himmel von den Göttern nach Feenart begabt worden war, für Tristan dessen Gewand gemäß derartiger Weisheit gestaltete und ausstattete, wie sie es in ihrem Verstand am besten erkannte – was für eine auch nur irgendwie andere Kraft hätte das verglichen damit, wie ich zuvor Tristans Gesellschaft (der Gefährten) zu seiner Schwertleite ausstattete?

Was schon viele andere gemacht haben, kann keine originelle Bearbeitung begründen. Was auch immer man sich an Aufwand für die Kostbarkeit und Pracht der ritterlichen Ausrüstung oder an Raffinesse für die Artifizialität ihrer Herstellung – *ze ritters*

bereitschaft – denken kann, ist nicht mehr neu. Innovativität und damit Originalität im Genre der elokutionären Descriptio erscheint als prinzipiell unmöglich, zumal Gottfried bereits eine hervorragende Lösung für Tristans Gefährten gefunden hat. Das doppelte Distinktionsproblem hat sich damit abermals verschärft: Nicht nur ist Tristan auf der Inhaltsebene noch immer nicht von seinen Gefährten distinguiert. Darüber hinaus hat sich die elokutionäre Descriptio der ritterlichen Ausstattung insgesamt als ungeeignetes Verfahren erwiesen.[574]

Was bleibt, ist vorerst ein erneuter fein gesponnener Agon mit den Vorgängern. Konkret bedeutet die erwogene, aber abgewiesene Fertigung von Tristans Rüstung durch Vulkan eine negative Referenz auf Veldekes Descriptio, der in seinem *Eneas* Vulkan die Rüstung und Waffen des Eneas hat herstellen lassen (He. En. 157,9–162,38).[575] Und wenn Kassandra als Weberin figuriert, wird nicht nur überbietend auf Veldeke angespielt, sondern auch auf die ihm vorausgehende Bearbeitung der Eneas-Materia im französischen *Roman d'Eneas*; denn Kassandra begegnet vor Gottfried nur einmal in der mittelalterlichen Literatur als Weberin,[576] und zwar in einigen Handschriften eben des *Roman d'Eneas* – an genau der Stelle, an der Veldeke in seiner den *Roman d'Eneas* innovierenden Bearbeitung der Eneas-Materia erstmals in der mittelhochdeutschen Literatur das Wort *undersnîden* verwenden, Kassandra aber nicht erwähnen wird: bei der Beschreibung der ‚Decke' (frz. *coûte, culte*) auf Camillas Totenbahre (RdE 7451–7458),[577] die bei Veldeke *kolter* heißt und an den Rändern mit grünem Dimit *undersniten* ist (He. En. 249,16–19). Man hat die Kassandra-Referenz öfter auf Bligger von Steinach beziehen wollen, weil an beiden Stellen von einem *sin* die Rede ist, der *gefeinet* (‚nach Art der Feen begabt') sei (Go. Tr. 4704 und 4960).[578] Dieser vermutete Bezug kann erst vor dem Hintergrund der Veldeke-Anspielung richtig verstanden werden: Bliggers Worte hätten Frauen gewebt, und man könne sie *undersnîden / mit criecheschen borten* (Go. Tr. 4695 f.: ‚mit griechischen Randleisten farblich absetzen'). Dass ausgerechnet von

574 Vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 163 f.

575 Vgl. Scholz 2011, S. 395 (zu Go. Tr. 4929–4964).

576 Abgesehen vom *Mauritius von Craûn* (MvC 1136), der heute meist später als der *Tristan* datiert wird (vgl. Glauch 2009, S. 265–325). Zur nach wie vor ungeklärten Frage, woher der *Mauritius von Craûn*-Dichter Kassandra als (potenzielle) Textilkünstlerin kennt, vgl. E. Schröder 1899, S. 157–161; Reinitzer 1999, S. 148–150 (zu MvC 1136); Kern / Ebenbauer 2003, S. 157 f.

577 Vgl. E. Schröder 1899, S. 259. Vgl. auch Okken 1996, Bd. 1, S. 294 (zu Go. Tr. 4929–4974); Scholz 2011, S. 396 (zu Go. Tr. 4950–4960). Glauch 2003, S. 160 Anm. 24, hält die Nennung Kassandras als Weberin im *Roman d'Eneas* (RdE 7451–7458) für ein „so beiläufiges Detail, daß es den Sinn von Gottfrieds Anspielung kaum erschließt […]." Meines Erachtens genügt die beiläufige Erwähnung, um den Bezug auf den *Roman d'Eneas* herzustellen. Die feine Allusion macht darauf aufmerksam, dass Veldeke schon vor Wolfram *undersnîden* verwendet, aber Kassandra nicht nötig hat. Gottfried schließt sich durch seine Absage an Kassandra also Veldeke an.

578 Vgl. Glauch 2003, S. 160 f.; Scholz 2011, S. 396 (zu Go. Tr. 4950–4960).

'griechischen' Bordüren die Rede ist, legt den antithetischen Bezug zum Trojaner Eneas nahe, dass überhaupt von Bordüren gesprochen wird, den direkten Bezug zu Veldeke, der die in einigen *Roman d'Eneas*-Handschriften mit Kassandra verbundene Decke mit einer Bordüre (*lîste* genannt) *undersniten* sein lässt (He. En. 249,19). Dass Gottfried dieses komplizierte Gewebe mehrfacher Referenzen hergestellt haben sollte, ohne etwas mehr damit zu bezwecken als ein ,interesselos'-selbstgenügsames intertextuelles Spiel, wird man schwerlich glauben. Das Allusionsnetz in der prinzipiellen Absage an die elokutionäre Descriptio zielt, so meine ich, in agonaler Absicht auf Wolfram, der sich über das *undersnîden* und das *parrierte maere* ein interpoetologisches Netz gewebt hatte (siehe Kap. 4.4.2). Gottfrieds Absage an Kassandra bedeutet eine implizite Restitution von Veldekes an Kassandras Stelle gesetztem *undersnîden*, das Wolframs *undersnîden* vorausgeht.

Wenn Vulkan und Kassandra keinesfalls einen Ritter ,hinsichtlich seines Ruhmes' (Go. Tr. 4974: *ze prîse*) besser ausgestattet hätten als die vier Tugenden *Hôher Muot* und *Vollez Guot* sowie *Bescheidenheit* und *Höfscher Sin* (Go. Tr. 4965–4974), kann Gottfried die Beschreibung der Ausstattung durch die vier Tugenden einfach wiederholen, was er in der Folge auch tut (Go. Tr. 4975–4985).[579] Tristans ,Ruhm' (*prîs*) wäre dann jedoch auch nur genauso groß wie der Ruhm seiner Gefährten und wie der Ruhm anderer Helden, etwa Veldekes Eneas. Dennoch führt Gottfried seinen Tristan in der Ausstattung durch die vier Tugenden am Hof ein: ,So sei Tristan mit seiner Ausrüstung an den Hof und in den Kreis geführt, seinen Gefährten gänzlich gleich, gleich geschmückt und gleich prächtig' (Go. Tr. 4986–4990: *sus sî Tristan geleitet / ze hove und ouch ze ringe, / mit allem sînem dinge / sînen gesellen ebengelîch, / ebenziere und ebenrîch*). Gottfried schickt Tristan zu seinem Auftritt am Hof (*ze hove*). Wenn sich Tristan nicht von seinen Gefährten unterscheidet, hat es auch Gottfried, der Wiederdichter der Tristan-Materia, nicht geschafft, den *vilem patulumque orbem* seiner Vorgänger, seiner Konkurrenten und seiner selbst zu verlassen. Die Poetologizität der Handlung belässt Gottfried in der Latenz des ,Kreises' (*ze ringe*), der vielleicht auch der *orbis* der anderen Dichter und ihrer *zetribenen* Lösung ist. Mit Tristan stellt sich auch Gottfried selbst dem Agon *ze hove*, wobei seine Descriptio – zumal als Wiederholung seiner eigenen früheren – keinerlei Differenz von den anderen Dichtern begründen kann.

Während die elokutionäre Descriptio keine Distinktion auf der Kleider- und Wort-Außenseite herstellen kann, benennt Gottfried zuletzt die Differenz auf der Innenseite der edlen Gesinnung und Tugend durch Descriptio als topische Inventio. Tristan gleicht zwar äußerlich seinen Gefährten völlig, doch im Innern liegt eine grundlegende Differenz:[580]

579 Vgl. Stein 1977, S. 326 („Wiederholung der Tugendallegorie").
580 Vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 161 f.

ich meine aber [ebengelîch, ebenziere und ebenrîch, J. S.] an der wæte,
die mannes hant dâ næte,
niht an der an gebornen wât,
diu von des herzen kamere gât,
die si dâ heizent edelen muot, 4995
diu den man wolgemuoten tuot
und werdet lîp unde leben:
diu wât war den gesellen geben
dem hêrren ungelîche.
jâ weizgot der muotrîche, 5000
der êregire Tristan
truoc sunderlîchiu cleider an
von gebâre und von gelâze
gezieret ûz der mâze.
er haete s'alle an schoenen siten 5005
unde an tugenden übersniten.
und iedoch an der wæte,
die mannes hant dâ næte,
dâ'n was niht underscheidunge an;
des truoc der werde houbetman 5010
in allen gelîche.
(Go. Tr. 4991–5011)

Ich meine [gänzlich gleich, gleich geschmückt und gleich prächtig] aber in Bezug auf diejenige Kleidung, die von Menschenhand genäht wurde, nicht in Bezug auf die angeborene Kleidung, die aus der „Kleiderkammer des Herzens kommt",[581] die edle Gesinnung genannt wird, die den Mann hochgestimmt sein lässt und Leib wie Leben ehrenvoll macht: Diese Kleidung wurde den Gefährten ungleich, in anderer Weise gegeben als dem Herrn. Ja, weiß Gott, der Seelengroße! Der Ehre begehrende Tristan trug hinsichtlich des Verhaltens und Benehmens distinkte Kleider, über jedes Maß geschmückt. Er hatte alle seine Gefährten mit höfischen Verhaltensweisen und an Tugendhaftigkeit überschnitten, obwohl die Kleidung, die von Menschenhand genäht wurde, in keiner Weise [von derjenigen der Gefährten] unterschieden war; davon trug der ehrenvolle Hauptmann die gleiche wie alle anderen.

Gottfried stellt Distinktion her, indem er an die Tugendallegorien anknüpft, die im Hintergrund der Herstellung der äußeren Kleider Tristans und seiner Gefährten gewirkt haben. Sind dort mit den Tugenden seelische Instanzen zu Produzenten äußerlicher Kleider metaphorisch veräußert worden, metaphorisiert Gottfried jetzt die Seelengröße Tristans als dessen ‚innere Kleidung'. Der *edele muot* hier entspricht ganz genau dem *muot*, den Tristan in die Vorbereitung der Schwertleite eingebracht hat. Gottfried übersetzt sogar die *muot*-Tugend der *magnanimitas*, wenn er Tristan den *muotrîchen*, den ‚Seelengroßen', nennt; auch das Attribut *êregire* passt sehr gut zur *magnanimitas*, für die

581 Die schwer zu übertreffende Übersetzung übernehme ich von Haug / Scholz (siehe Go. Tr., S. 285).

das ‚Ehrenhafte' (*honestum*) das höchste Gut ist.[582] Wenn Gottfried diese innere Tugendkleidung ‚angeboren' nennt, geht er offenbar davon aus, dass die Tugenden nicht allein durch Habitualisierung erworben werden können. Tristans „Einzigartigkeit"[583] äußert sich nicht nur in seiner Tugendhaftigkeit, sondern auch in seinem perfekten höfischen Verhalten, in seinem *gebâren*, seinem *gelâz* und seinen *schœnen siten*. Wieder einmal erweist sich die höfische Praxis als maßgeblicher Rahmen, in dem die Dichtung den Erfolg ihres artifiziellen Bemühens beurteilt wissen möchte.

Nachdem Tristan zum Abschluss der Vorbereitung auf die Schwertleite endlich von seinen Gefährten unterschieden ist, bleibt noch die Frage zu klären, ob auch Gottfried das parallele Problem, seine Vorgänger und Konkurrenten bei der Descriptio nicht überbieten zu können, gelöst hat. Weil er dazu ausdrücklich nichts sagt, dürfte eine etwaige Lösung während der Heraushebung Tristans aus dem Kreis seiner Gefährten vollzogen worden sein. Das entscheidende Wort, das sowohl den Erfolg der Distinktion Tristans als auch die erstrebte Überbietung der Vorgänger und Konkurrenten konstatiert – und letztere zugleich vollzieht –, lautet *übersniten* (Go. Tr. 5006). Dieses Wort, das (im Infinitiv *übersnîden*) nur unter Verlust seiner Implikationen als ‚überschneiden' zu übersetzen ist,[584] begegnet in dieser Bedeutung außer im *Tristan* nur in Heinrichs von dem Türlin *Crône*,[585] ist also äußerst selten. Es kann nur vor dem Hintergrund seines gewöhnlicheren Geschwisters *undersnîden*, von dem her es gebildet ist, verstanden werden. Zielsicher trifft Gottfried damit vor allem Wolframs Poetologie des *undersnîdens* und bündelt umgekehrt im *übersnîden* seine Geste der Überbietung Wolframs, aber auch Veldekes und Hartmanns, die alle nur *parrieren* oder *undersnîden* kennen bzw. können (siehe Kap. 4.4.2). Wenn diese Deutung des *übersnîdens* zutrifft, nimmt Gottfried zugleich die – qua Agon zu erreichende – Originalität seiner Bearbeitung der Tristan-Materia in Anspruch. Tatsächlich hat seine Bearbeitung gemäß dem Motto des Wi(e)derdichtens ‚je schwieriger, desto lobenswerter' (*quanto difficilius, tanto laudabilius*)[586] sehr großes Lob verdient (zumindest legt Gottfried das nahe, indem er so lange an den Schwierigkeiten zu laborieren vorgibt).

So fragt sich zuletzt nur noch: Wie hat Gottfried das gemacht? Er hat, so meine These, die abgenutzte und breitgetretene elokutionäre Descriptio, die keinen Erfolg im Agon bringen konnte, aufgegeben und stattdessen eine inventive Descriptio durchgeführt, weil man mithilfe der topischen Inventio, wie Galfrid sagt, *proprie* wiederdich-

582 Siehe etwa Cic. off. 1,67 und 1,84.

583 Zu diesem Begriff vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 151 und 165.

584 Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1660, schlägt für *übersnîden* „*besser schneiden als*" vor. Gemeint ist freilich ein ganz spezifisches *übersnîden*: ein *übersnîden* des *undersnîdens*.

585 Die Weiterführung von Gottfrieds Wolfram-Aemulatio durch Heinrich von dem Türlin (He. Cr. 27357), auf die mich Maximilian Wick liebenswürdiger- wie großzügigerweise aufmerksam gemacht, soll hier nicht verfolgt werden.

586 Galfr. doc. 2,3,132.

ten kann (Galfr. P.n. 1843). Bei der Analyse der Vorbereitung der Schwertleite durch Rual und Tristan sind bereits mehrere Anspielungen auf die topische Inventio besprochen worden. Blickt man noch einmal zurück auf den Literaturexkurs, finden sich in dessen Kernbereich, den Versen Go. Tr. 4500–5011, fast alle acht Verfahren, die zum Repertoire des Inventio-Verfahrens der Amplificatio gehören, wie es Galfrid in der *Poetria nova* konzipiert (Galfr. P.n. 219–689).[587] Mehr noch, die Verse Go. Tr. 4500–5011 scheinen sich lückenlos den Verfahren zuordnen zu lassen:

Galfrids achtes Verfahren, die *oppositio* (Galfr. P.n. 668–686), beruht gemäß einer kleidermetaphorisch formulierten Prämisse darauf, dass ‚jede beliebige Bedeutung in eine zweifache Form gekleidet werden kann' (Galfr. P.n. 669: *Quaelibet induitur duplicem sententia formam*); die eine Form stellt eine Sache als Proposition auf, die andere verneint ihr Gegenteil (Galfr. P.n. 670 f.), beide gemeinsam stimmen in eine Bedeutung zusammen (Galfr. P.n. 671: *Duplex modus in rem consonat unam*). Dieses Verfahren verwendet Gottfried, wenn er Rual und Tristan auseinanderdividiert (Go. Tr. 4500–4546), worauf die metaphorische Konsonanz (Galfr. P.n. 671: *consonat*), die Gottfried gleich als Dissonanz aktualisiert (Go. Tr. 4509 f.: *daz alter unde jugent / selten gehellent einer tugent*), bereits hinweist. Die eine Sache, die *tugent*, wird in die Formen Proposition (*alter*, Go. Tr. 4509 u. ö.) und Opposition (*jugent*, Go. Tr. 4509 u. ö.) aufgespalten, um dann, wie oben rekonstruiert, qua tugendethischer Argumentation wieder in die eine Bedeutung zusammengeführt zu werden (Go. Tr. 4540: *hie von wart alter unde jugent / gehellesam an einer tugent*). Mit dieser *oppositio* schiebt Gottfried die Ausstattung erstmals auf, bereitet sie aber zugleich auch vor und deskribiert sie somit auf der Ebene der Materia durch topische Inventio neu.

Als Nächstes verwendet Gottfried Galfrids fünftes Verfahren, die *prosopopeia* (‚Personifikation', Galfr. P.n. 461–526), indem er die allegorischen Tugenden die Kleider der Gefährten herstellen lässt (Go. Tr. 4547–4588). Doch gleichzeitig reformuliert er, der Sprachlose, die *prosopopeia*, indem er sie nicht, wie Galfrid, an das Verleihen von Sprachfähigkeit bindet: Seine allegorischen Personifikationen sprechen nicht, sie schneidern bloß. Darin liegt eine zusätzliche Pointe, weil Gottfried Sprachfähigkeit mit textiler Kunstfertigkeit überblendet.

Anschließend benutzt Gottfried das zweite Verfahren Galfrids, die *circuitio* (‚Umschreibung', Galfr. P.n. 226–240), wenn er sein Problem, wie Tristan auszustatten sei, umschreibt (Go. Tr. 4589–4620 und 4821–4858). Die *res* könnte auch mit einem Satz abgehandelt werden, etwa: ‚Ich weiß nicht, wie ich Tristan beschreiben soll.' Gottfried jedoch umschreibt diese Aussage immer wieder und wieder (Go. Tr. 4591: *wie gevâhe ich nu mîn sprechen an*; 4597: *ine weiz, waz ich dâ von gesage*; 4612: *ine wiste wie gevâhen an*; 4619: *daz ich niht kan gereden dar abe*; 4826: *ine weiz, wie in bereite*; 4835: *der niht wol reden kan*; 4842:

587 Vgl. zu Gottfrieds Gebrauch der bei Galfrid versammelten Amplificatio-Verfahren Sawicki 1932, S. 71–114.

daz ich des niht gereden kan; 4853: *nu'n weiz ich, wie's beginne*; 4859: *Hie zu enweiz ich, waz getuo*). Auch Galfrids Motto, die *res* möglichst weitläufig zu umgehen (Galfr. P.n. 231–233: *nec sermo perambulet in re, / Sed rem circuiens longis ambagibus ambi / Quod breviter dicturus eras*), findet ihr Echo in Gottfrieds bereits diskutierter Formulierung, er könnte mit seinen hypothetischen zwölf Sinnen *umbe gân* (Go. Tr. 4606).

Die literaturkritische Dichterschau (4621–4820) entspricht Galfrids sechstem Verfahren, der *digressio* (Galfr. P.n. 527–553), bei der man die ‚Grenzen der Materia' (Galfr. P.n. 528) überschreitet, sich vom Thema entfernt, zugleich aber darauf achten soll, auch wieder zurückzufinden (siehe dazu Go. Tr. 4821–4823). Darüber, dass Gottfried dieses Verfahren angewendet und geschätzt hat, besteht auch gar kein Zweifel, der Begriff ‚Literatur*exkurs*' trifft die Sache präzise.[588]

Die anschließende, wiederholte *circuitio* (Go. Tr. 4821–4858), die ich oben bereits angeführt habe, bereitet zugleich das Verfahren der Lösung, die Wiederholung, vor. Zuvor kommt Galfrids viertes Verfahren zur Anwendung, das Gottfried bisher noch nie benutzt habe (Go. Tr. 4860 f.): die *apostropha* (Galfr. P.n. 264–460), und zwar in der Anrufung des Helikons und des ‚wahren Helikons' durch Gottfried (Go. Tr. 4859–4928). Da Galfrid bemerkt, nur ein *exemplum* zu geben sei im Fall der Apostrophe nicht genug, mehrere müssten es sein (Galfr. P.n. 272–275), erklärt die ‚poetische Poetik' vielleicht Gottfrieds doppelten Musenanruf als verzweifachtes *exemplum*.

Galfrids drittes Verfahren ist der ‚Vergleich' (*collatio*, Galfr. P.n. 241–263), den Gottfried in der erwogenen, zuletzt aber zurückgewiesenen Fertigung der Rüstung Tristans durch Vulkan und Kassandra zur Anwendung bringt (Go. Tr. 4929–4964): *und seite iu daz, wie Vulkân* [...] *und wie mîn vrou Cassander* (Go. Tr. 4932 und 4950). Die in der Zurückweisung angedeutete Aemulatio mit Veldeke konstituiert eine *collatio occulta* (siehe zu diesem dissimulativen Verfahren Kap. 2.5.4).

Zuletzt setzt Gottfried die Wiederholung ein, Galfrids erstes Verfahren (Galfr. P.n. 219–225; *interpretatio, expolitio*), die Wiederholung der Tugenden und die Wiederholung der Herstellung eines Kleidungsstücks, mit der eine Antwort auf die Frage nach der Differenz zwischen Tristans Ausstattung und der Ausstattung seiner Gefährten gefunden wird (Go. Tr. 4965–5011). Galfrid scheint beinahe Gottfrieds Investitur-Problematik zu antizipieren, wenn er empfiehlt: ‚Auch wenn die Bedeutung nur eine einzige ist, sei sie nicht zufrieden mit nur einer Tracht, sondern sie wechsle ihre Kleider und besorge sich Wechselkleider' (Galfr. P.n. 220–222: *sententia cum sit / Unica, non uno veniat contenta paratu, / Sed variet vestes et mutatoria sumat*).

Alle Verfahren decken die Vorbereitung der Schwertleite (Go. Tr. 4500–5011) vollständig ab (Go. Tr. 4500–4546: *oppositio*; 4547–4588: *prosopopeia*; 4589–4620: *circuitio*; 4621–4820: *digressio*; 4821–4858: *circuitio*; 4859–4928: *apostropha*; 4929–4964: *collatio*; 4965–5011: *interpretatio, expolitio*). Die Descriptio, Galfrids siebtes Verfahren (Galfr. P.n. 554–667), als

588 Zum ‚herauslaufenden' Exkurs vgl. grundlegend Linden 2017, zum Begriff des Exkurses S. 1 f.

elokutionäres Verfahren verstanden, fehlt. Doch Galfrid kennt einen zweiten Begriff der Descriptio, die Steigerung der Materia durch topische Inventio; dieser zweite Begriff ist für die inventive Amplificatio zentral. Wenn die doppelte Descriptio der schönen Frau, die Galfrid als Beispiel gibt – zuerst der inneren, von Natura gestalteten Schönheit (Galfr. P.n. 562–599), anschließend der äußeren, von Menschenhand kuratierten Schönheit (Galfr. P.n. 600–621) –, zugleich die inventive und die elokutionäre Descriptio exemplifiziert, kann Gottfrieds Descriptio der inneren Vorzüge Tristans gegenüber den Gefährten bei äußerlich gleich vollkommener Artifizialität der Ausstattung entsprechend als topische Inventio verstanden werden. Die bereits feststehenden Tugend-Attribute des Alterstopos ‚Jugend', insbesondere die *magnanimitas*, werden innerhalb der ganzen Passage (Go. Tr. 4500–5011) untergründig gesteigert und intensiviert. Gottfrieds Amplifikationen verfehlen nicht, sondern erhöhen das Gewicht der Größe von Tristans Seele, mit der er schließlich alle *übersniten* haben wird.

Die Lösung indes, eine Außen- mit einer Innen-Descriptio zu konfrontieren, scheint von Galfrid vorgegeben zu sein, der Natura und Ars so miteinander in Konkurrenz bringt wie Gottfried die äußere, artifiziell gefertigte und die innere, angeborene Kleidung Tristans. Bereits Galfrids doppelte Descriptio ließ sich metapoetisch als Allegorie des Verhältnisses von natürlicher Materia und künstlicher Ausschmückung lesen (siehe Kap. 2.5.4). Denn Galfrid inszeniert einen Wettstreit zwischen der Ars und der Materia des Gewandes: ‚In ihrem heiteren Kleid wetteifern Ars und Materia miteinander' (Galfr. P.n. 609 f.: *certent in veste serena / Ars cum materia*). Während dieser erste Wettstreit die Perfektion des *cultus* und damit das Ende des Agons unterstreicht, weil weder Hand noch Geist dem *cultus* etwas hinzufügen könne (Galfr. P.n. 610 f.: *Nihil addere cultibus illis / Aut manus aut animus possit*), gibt es im zweiten Wettstreit mit der Materia eine unvermutete Siegerin im Agon: ‚Aber ihr Antlitz wird von höherem Wert sein als der äußere Schmuck' (Galfr. P.n. 611 f.: *Sed divite cultu / Pluris erit facies*). Die Ähnlichkeit dieses doppelten Wettstreits der doppelten Descriptio zu Gottfrieds Vorbereitung Tristans auf die Schwertleite ist frappant. Wie bei Galfrid endet Gottfrieds erste Descriptio der Gefährten mit dem Sieg der Kunst der elokutionären ‚Beschreibung'. Gottfried kann dem nichts hinzufügen, wird – wo die Kunst bei Galfrid hand- und geistlos geworden ist – zungen- und geistlos. Doch in der zweiten Descriptio entpuppt sich die verborgene Natura Tristans, seine durch Descriptio als topische Inventio betonte, amplifikatorisch ‚gehobene' Tugendhaftigkeit, als Siegerin; sie stellt den äußeren Schmuck des *cultus*, der das Attribut *dives* (‚reich, kostbar') trägt und mithin die *rîche* Kleidung der Gefährten vorgibt, weit in den Schatten. Die unter dem Gewand verborgene Materia überbietet die äußere Hülle der Kunstform. Führt man die Analogie weiter, folgt aus der Vorlage Galfrids, die Gottfried kongenial imitiert, dass in der Schwertleite-Vorbereitung nicht nur – heterologisch – die Tugend Tristans gegen äußeren Schmuck und somit eine Axiologie des Höfischen profiliert wird, sondern auch – autologisch – die neue Einkleidung der Tristan-Materia reflektiert wird. Gottfrieds *poesis* geht daran, die Materia zu investieren, um sie für ihren

Auftritt am Hof, konkret vor dem Publikum der *edelen herzen*,[589] vorzubereiten. Doch im Verlauf der Investitur erweist sich die Materia (wie von Galfr. P.n. 62 f. vorgegeben) als Herrin.[590] So gilt zuletzt nicht nur für Gottfrieds Verhältnis zu seinen Dichterkollegen, sondern auch für das Verhältnis des Tristan-Stoffs zu seinen Bearbeitern, Gottfried ausdrücklich inbegriffen: *er haete s'alle an schoenen siten / unde an tugenden übersniten.* Dass Tristan, dass die Tristan-Materia derart am Hof zu reüssieren weiß, verdankt sie indes der Aufwertung und Neugewichtung, die Gottfried durch seine amplifikatorische Descriptio bewirkt hat.

4.4.4 Zu Gast mit Galfrid. Die Investitur und der Empfang der Materia

Die Geschichte der poetologischen Metapher *undersnîden* ist mit Gottfried nicht vorbei,[591] doch eine Überbietung im Bereich der Textilproduktion scheint nicht mehr denkbar. Deshalb werde ich abschließend in einem kursorischen Durchgang durch zwei Beispiele die Funktion von Textilien für die Investitur und den Empfang der Materia im Rahmen höfischer Praxis analysieren.

Thomasin von Zerklaere betont am Anfang seines *Welschen Gasts*, dass seine Materia, die ‚Unterweisung in höfischer Erziehung', nicht in ein buntes, mit französischen Fremdworten *parriertez* oder *undersnitenez*, sondern dezidiert nur deutschsprachiges, ‚einfarbiges Kleid' investiert werden soll (Th. WG 33–38: *Hie wil ich iuch wizzen lân, / swie wol ich welhische kan, / sô wil ich doch in mîn getiht / welhischer worte mischen niht. / der zühte lêre gewant sol gar / von sîme gebote sîn einvar*). Denn ihm kommt es nicht darauf an, dass seine Materia ‚modisch' gekleidet ist, sondern dass man sie versteht. Thomasin möchte dem deutschen Publikum die ‚inneren' Werte seiner Dichtung, die Tugendlehre, vermitteln, nicht die französische Sprache (Th. WG 39–54).[592] Im Anschluss an diese Erklärungen bittet Thomasin das Publikum, metrische und sprachliche Fehler zu entschuldigen, weil er aus dem Friaul gebürtig und Deutsch nicht seine Muttersprache ist. Konstruktive

589 Vgl. Glauch 2003, S. 168–174; Kraß 2006, S. 373.

590 Gottfried sagt dies am Ende der Schwertleite indirekt selbst, wenn er einen genaueren Bericht über die Ritterspiele, die im Anschluss an die Schwertleite stattgefunden haben, verweigert zugunsten der Erklärung, dass er sich für die Turniergesellschaft aus Tristan und seinen Gefährten (siehe Go. Tr. 5046–5055) – d. i.: seine Materia, in deren *dienest* er steht – Ehre – als Zweck seiner Dichtung – erhofft: *wie si aber von ringe liezen gân, / wie si mit scheften stæchen, / wie vil si der zebræchen: / daz suln die garzûne sagen: / die hulfen es zesamene tragen. / ine mac ir bûhurdieren / niht allez becrôieren, / wan einen dienest biute ich in, / des ich in sêre willic bin: / daz sich ir aller êre / an allen dingen mêre / und in got ritterlîchez leben / z'ir ritterschefte müeze geben!* (Go. Tr. 5056–5068).

591 So zitiert Wirnt von Grafenberg Wolframs Formulierung *diz mære ist hie vast undersniten, / ez parriert sich mit snêwes siten* (Wo. Pz. 281,21 f.), siehe Wi. Wg. 10815–10817: *ditz mære ist hie mit undersniten / und durch die [g]warheit geriten / den alten und den niuwen siten.*

592 Vgl. Schanze 2018, S. 408 f.

Verbesserungsvorschläge werde er gern annehmen, solange sie ohne Spott vorgebracht werden (Th. WG 55–74). Ohnehin schreibe er nur für tugendhafte Rezipient:innen; das Urteil der schlechten bekümmere ihn nicht (Th. WG 75–86).[593] Nach diesen rezeptionsästhetischen Überlegungen konkretisiert Thomasin die Rezeption seiner Dichtung als Empfang der einfarbig-einsprachig investierten Materia: ‚Deutsch(sprachig)es Land, bereite, wie es eine gute Hausherrin tun soll, diesem deinem welschen Gast, dem deine Ehre sehr am Herzen liegt, einen freundlichen Empfang. Der [welsche Gast] trägt dir viele Erziehungsthemen vor, falls du ihm gern zuhören möchtest!' (Th. WG 87–92: *Tiusche lant, enphâhe wol, / als ein guot hûsvrouwe sol / disen dînen welhschen gast, / der dîn êre minnet vast. / der seit dir zühte maere vil, / ob du in gern vernemen wil*). Die Rezeption des *Welschen Gasts* wird als gastfreundlicher Empfang durch eine höfische Hausherrin (*hûsvrouwe*) imaginiert. *Der Welsche Gast*, die investierte Materia, die hier im Plural wiederholt wird (*zühte mære vil*), beruft sich auf die höfische Zentralkategorie der *êre*, an deren Förderung ihm gelegen sei. Wenn man den *Welschen Gast* freundlich empfängt, wird er seine Materia, die *zuht* (bzw. *zühte*), vermitteln. Im Prolog folgt bald darauf das Hausbaugleichnis für die aneignende Inventio von Stoffen, die anderen gehören (siehe Kap. 4.3.2); im Vergleich mit Galfrid, auf den sich Thomasin hier stützt, der aber in seiner *Poetria nova* zuerst ein Hausbaugleichnis für die Inventio bringt (Galfr. P.n. 43–48) und dann den höfischen Empfang der investierten Materia skizziert (Galfr. P.n. 60–86), stellt Thomasin die investitur- und empfangsmetaphorische Antizipation der Rezeption des *Welschen Gasts* der hausbaumetaphorischen Reflexion seiner Inventio voran. Außerdem etabliert Thomasin zwischen seinem Buch, um dessen gastfreundliche Aufnahme er bittet, und sich selbst, dem *welhischen man* (Th. WG 97), eine Beziehung der Stellvertretung. Im Epilog expliziert er diese Metonymie anlässlich der Erklärung des Titels *Welscher Gast*:[594] Der *welhische man* ist der Dichter als Gast ‚im Deutschen', der durch das personifizierte Buch,[595] den *Welschen Gast*, spricht: ‚Mein Buch heißt *Der welsche Gast*, weil ich im Deutschen zu Gast bin' (Th. WG 14681 f.: *Mîn buch heizt der welhisch gast* / *wan ich bin an der tiusche gast*). Die höfische Praxis des gastfreundlichen Empfangs rahmt die ganze Dichtung und ihren Dichter.

Die Adaptation des zeremoniellen Empfangs der Materia durch ein höfisches Publikum in Wolframs *Willehalm*-Prolog (Wo. Wh. 5,4–7) habe ich bereits analysiert (siehe Kap. 3.4.6). Ein weiteres Beispiel findet sich in Heinrichs von Freiberg *Tristan*. Im Prolog

593 Vgl. Schanze 2018, S. 410 f.

594 Vgl. Wenzel 1995, S. 205 f. und 252–255; Schanze 2018, S. 414.

595 Die Personifikation des Buches lässt sich auf Ovids *Tristia* zurückführen, siehe Ov. trist. 1,1,1 f. und 15 f.: *Parve – nec invideo – sine me, liber, ibis in urbem: / ei mihi, quod domino non licet ire tuo!* / [...] / *vade, liber, verbisque meis loca grata saluta: / contingam certe quo licet illa pede.* Thomasin zitiert einen Teil dieser Stelle (*vade, liber*) im Epilog: *nu var hin, welhischer gast* (Th. WG 14685). Vgl. Wenzel 1995, S. 209 f. Weitere Beispiele für das personifizierte Buch aus der deutschen Literatur des Mittelalters diskutieren Wenzel 1995, S. 214–225; Linden 2007, zu Thomasin S. 88–90.

seiner erfüllenden Vollendung von Gottfrieds *Tristan*, auf die ich noch ausführlicher eingehen werde (siehe Kap. 4.5.3), betont Heinrich, wie sehr er Gottfried unterlegen sei. Denn Gottfried habe den Sinn seiner Dichtung derart kostbar und kunstvoll eingekleidet und die Tristan-*materie* so schön und meisterhaft in ein strahlendes Gewand gehüllt, dass Heinrich bezweifelt, in seinem Kunstsinn eine *rede* finden zu können, die neben Gottfrieds ‚goldenen poetischen Ausdrücken' bestehen könnte.[596] Die Investiturmetaphorik stammt unverkennbar von Galfrid.

4.5 Pfropfmetaphorik. Imitative Veredlung und aufsitzender Agon

Die Artifizialität des Pfropfens, einer Technik der Baumveredelung, liegt auf der Hand: Das Pfropfen gilt in der Antike und im Mittelalter als *ars*,[597] die wie die Baumpflege im Allgemeinen durch die Natur informiert ist bzw. die Natur nachahmt.[598] Der pfropfende Artifex hat eine Reihe von Regeln zu beachten, die schon von den antiken Agrarschriftstellern kodifiziert worden sind. Das Verfahren kann allgemein folgendermaßen beschrieben werden: Beim Pfropfen wird zunächst ein Reis von einem edleren Baum abgetrennt, um dann in den weniger edlen Wirtsbaum eingesetzt zu werden. Umschlossen von Holz und Rinde des Mutterstamms, verbindet sich das Pfropfreis mit dem Wirtsbaum zu einem lebenden Artefakt, das durch seine „Schnittstelle",[599] die Fuge, als solches kenntlich ist.[600] Das Ziel der Kunst des Pfropfens liegt außerhalb der Kunst – in der Veredelung des Wirtsbaums durch Insertion eines höherwertigen Reises.

Tradiert wird die bereits in antiken Agrarlehren kodifizierte ‚Kunst des Pfropfens' bei Vergil (Verg. georg. 2,72–83) und Plinius (Plin. nat. 17) sowie bei den Fachschriftstellern Cato, Columella und Varro. Insbesondere zu nennen ist Palladius, dessen *Opus*

596 He. Tr. 7–29: *getihtes des gar spêhen, / des rîchen und des wêhen / bin ich ein erbelôser man / und hân mich doch genumen an / zu volbringende diz mêr, / daz so blüende hât unz her / mit schœner rede betichtet / und meisterlîch berichtet / mîn herre meister Gotfrit / von Strâzburc, der sô mangen snit, / spêhen unde rîchen, / schône unde meisterlîchen / nâch durnechtiges meisters siten / ûz blüendem sinne hât gesniten / und hât sô rîcher rede cleit / disem sinne an geleit, / dise materien er hât / gesprenzet in sô lichte wât, / daz ich zwîvele dar an, / ob ich indert vinden kan / in mînes sinnes gehüge / rede, die wol stênde tüge / bî disen sprüchen guldîn.*

597 Siehe Plin. nat. 17,58. Verg. georg. 2,22, nennt das Pfropfen *usus*, das heißt, entweder eine noch nicht zur regelhaften *ars* geronnene ‚Erfahrung' oder den ‚Gebrauch' einer *ars*. Vgl. auch J. Henkel 2014, S. 42–44.

598 Siehe Plin. nat. 17,59, 17,67, 17,96 und 17,99–100. Plinius führt das eigentliche Pfropfen mit einem Pfropfreis auf den Zufall als Ursache zurück (17,101–102, siehe auch 17,123), kommt aber noch öfter auf die Dichotomie *ars* / *natura* zurück, etwa wenn er betont, das Pfropfen könne die Natur nicht in allem ‚einholen' (17,120). Außerdem berichtet er von einer neuen Pfropfmethode, die sich nicht dem Zufall, sondern menschlicher Erfindung verdanke (17,137–138).

599 Wirth 2011b, S. 12.

600 Siehe die Schilderung bei Plin. nat. 17,103–110.

agriculturae mit 100 Textzeugen im Mittelalter weit verbreitet gewesen ist und die Vorschriften zum Pfropfen nach Columella vermittelt; Palladius' Lehrgedicht *De insitione* wiederholt als eigenes Werk nur zum Thema des Pfropfens diese Vorschriften in konzentrierter Versform.[601] Im Mittelalter entstehen zusätzlich zu den breit rezipierten antiken Agrarlehren sowie den knapperen Auszügen in den Enzyklopädien (Isid. etym. 17,6,11; Vinc. spec. doctr. 6,63–64) neue Fachbücher zur Baumpflege und zum Pfropfen, von denen Gottfrieds von Franken *Pelzbuch* (vor 1300) am bedeutendsten ist. Gottfrieds lateinisches *Pelzbuch* – der moderne Titel ist abgeleitet vom mhd. Verb *pelzen* (‚pfropfen') –, von dem über 100 Handschriften bekannt sind, bezieht sich einerseits auf praktische Erfahrungen des Autors, andererseits auf Palladius' *Opus agriculturae*. Wohl vor allem wegen seiner Praxisnähe ist es in einige Volkssprachen übersetzt worden; am zahlreichsten sind die Übersetzungen ins Deutsche (mehrere Redaktionen in mehr als 100 Handschriften).[602]

Würde man das Pfropfen zur Metapher für das Dichten wählen, erschiene das Dichten im Paradigma der Artifizialität als künstliche Manipulation eines eigentlich natürlich ablaufenden Vorgangs, wobei die Natur gewissermaßen überlistet wird, um die kulinarischen Optionen des Menschen zu amplifizieren und zu optimieren. Zentral wäre weniger die Technik des Pfropfens selbst als vielmehr der agonale Aspekt des Aufsitzens eines neuen Gedichts auf dem Stamm – etwa der ‚Materia' – des Vorgängers oder der Vorgänger, der durch den artifiziellen Akt qua Imitatio veredelt werden soll, was eine Überbietung des alten Stamms – das heißt z.B.: eine Überlistung der Materia als Natur – impliziert. Die konnotativen Deutungsmöglichkeiten reichen noch weiter.[603] Sollte man das Pfropfen in den größeren Kontext etwa einer Reihe poetischer Texte oder ihrer Autoren stellen, die sich durch den Bezug auf dieselbe Figur konstituierte, ließen sich die Paradigmen der Artifizialität und des Agons für die gesamte Reihe in Anschlag bringen, die durch eine Kultur der ambivalenten, zwischen Veredlung und Wettstreit oszillierenden Aufpfropfung geprägt erschiene. Das entscheidende agonale Moment, das in der seriellen Pfropfmetapher aktualisiert wird, besteht in der Imitatio eines früheren Autors durch einen späteren, wobei der spätere durch Aufpfropfung des früheren veredelt werden soll.

Schon Vergil hat entsprechend den Abschnitt zum Pfropfen und zur Baumpflege im zweiten Buch der *Georgica* in eine metapoetische Allegorie zur Reflexion von Imi-

601 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 1, Sp. 281–286; DNP 1996–2010, Bd. 9, Sp. 194f.; Rex 2001.

602 Vgl. Eis 1944; Giese 2003; Giese 2005.

603 Systematisch hat vor allem Wirth – im Anschluss an Derrida – das Pfropfen als Wissensfigur mit beträchtlichen (z.B. mediengeschichtlichen und intertextualitätstheoretischen) Implikationen, mithin als ‚Kulturmodell' beschrieben. Vgl. Wirth 2006; Wirth 2011a; Wirth 2012; Wirth 2014. Zu den nicht sehr zahlreichen metaphorischen Anwendungsfeldern des Pfropfens in der Antike vgl. Lowe 2010.

tatio und Aemulatio verwandelt.[604] Gerade diesen Aspekt wiederum haben einige der allgemein an Vergil anknüpfenden antiken Fachschriftsteller aufgegriffen:[605] Plinius etwa zitiert Vergils *Georgica* nur für einen einzigen Gegenstand seiner *Naturalis historia* in nennenswertem Ausmaß, als er nämlich im 17. Buch die Techniken der Baumveredelung, darunter das Pfropfen, abhandelt,[606] und veredelt so den prosaischen Stamm seiner Enzyklopädie nicht zufällig mit ebenjenen Versen des großen Dichters, die dieser zur impliziten metapoetischen Reflexion der Imitatio genutzt hatte. Wie erwähnt, fasst Palladius, seinen Vorgänger Columella imitierend, nur einen einzigen Gegenstand seines *Opus agriculturae* zur konzentrierten Wiederholung in die Verse seines Lehrgedichts *De insitione*: das Pfropfen.[607]

Die drei Texte, die im Folgenden analysiert werden sollen, entwerfen nicht nur textinterne Figurationen der poetologischen Pfropfmetapher, sondern konstituieren zugleich eine Reihe aufeinander bezogener poetologischer Pfropfmetaphern. Neben der ausdrücklichen Verortung des Poetologischen in den Paradigmen der Artifizialität und des Agons spielt bei der Reflexionsfigur des Pfropfens also auch das Moment der Fruchtbarkeit der poetologischen Metapher selbst eine wichtige Rolle, die das Fortleben der beiden unvollendeten Texte dort garantiert, wo sie über sich selbst sprechen: Gottfrieds *Tristan* (Kap. 4.5.1) und Rudolfs von Ems *Alexander* (Kap. 4.5.2). Der dritte beendet den ersten und erfüllt die Metapher: Heinrichs von Freiberg *Tristan* (Kap. 4.5.3).

4.5.1 Gottfrieds Einsetzung

Gottfried von Straßburg hat Eilhart von Oberg, den Verfasser des *Tristrant* (um 1170 oder 1190), des ersten Tristan-Romans in deutscher Sprache, vermutlich gekannt, sich für seinen *Tristan* (um 1210) jedoch nicht am *Tristrant* orientiert.[608] Gefolgt ist Gottfried stattdessen, wie er entschieden betont, allein Thomas von Britannien, der die Tristan-Materia als einziger richtig überliefere (siehe Kap. 3.4.4). Für Heinrich von Veldeke, dessen Lavinia-Monolog (He. En. 268,12–276,20) auffällige, teils wörtliche Übereinstimmungen mit dem Isalde-Monolog Eilharts aufweist (Eilh. Tr. 2512–2716 [2398–2598]), kann die entsprechende Frage, ob er sich bei Eilhart bedient hat, nicht so leicht beantwortet werden; denn der philologische Befund lässt auch die umgekehrte Möglichkeit zu, dass sich Eilhart bei Veldeke bedient hat.[609] An der Forschungsdiskussion zur Frage,

604 Vgl. Clément-Tarantino 2006; J. Henkel 2014.
605 Columella imitiert und ‚vollendet' die *Georgica* mit dem versifizierten zehnten Buch (*de cultu hortorum*) seines sonst prosaischen Werks *De re rustica*, vgl. Diederich 2007, S. 227–258.
606 Vgl. Münzer 1897, S. 82–87, bes. S. 83 f.
607 Vgl. Rex 2001, S. 71 f.
608 Vgl. Möllenbrink 2020, S. 30.
609 Vgl. Wolff / W. Schröder 1979.

ob Eilhart, „dessen formale und erzähltechnische Schlichtheiten nur im Raum einer mitteldeutschen Literaturprovinz erklärlich wären“, oder dem vielgepriesenen Veldeke, Begründer „einer verfeinerten höfischen Erzählkunst“,[610] zeitliche Priorität zukommt, lässt sich ablesen, wie bedeutsam für die Altgermanistik die Vorstellung gewesen ist, der bessere Dichter müsse zugleich auch der vorgängige Dichter sein.[611] Dabei bemisst sich die Güte weniger an der Verstechnik als vielmehr an der inhaltlichen Konzeption: Wenn Eilhart früher als Veldeke gedichtet hätte, wäre seine „Liebesdarstellung [...] als bahnbrechend modern und literarhistorisch höchst folgenreich einzuschätzen“.[612] Teile der Forschung schreiben aufgrund derartiger Überlegungen Veldeke Priorität zu.[613] Die *Tristrant*-Forschung hat indes herausgearbeitet, dass Eilhart eine komplexe, nicht vor der Folie von Gottfrieds Tristanroman zu lesende, sondern eigenständige, nach der Integrationsfähigkeit von Liebe und Herrschaft fragende Bearbeitung der Tristan-Materia bietet.[614] Wenn auch die Frage, ob Eilharts *Tristrant* gegenüber Veldekes *Eneas* zeitliche Priorität und damit literarhistorische Innovativität oder zeitliche Sekundarität und damit ‚epigonale‘ Verspätung zukomme, „ganz grundsätzlich unbeantwortbar bleibt, weil sie nämlich den Text mit einem dichotomischen Schema von Modernität und Archaik zu konfrontieren sucht, das diesen möglicherweise von vornherein verfehlt“,[615] wie Strohschneider zu Recht einwendet, führt doch die Festlegung von Eilharts zentralem Interesse auf das Thema ‚Herrschaft und Liebe‘ insofern umso stärker in die Gegenüberstellung mit Veldeke, als ‚Herrschaft und Liebe‘ eben auch das bestimmende Thema seines *Eneas* ist.[616]

Versteht man Veldeke, den Wiederdichter der ursprünglich Vergil gehörenden Eneas-Materia, im Vorgriff auf Gottfrieds Laudatio als Gründungsfigur der deutschsprachigen Dichtung, legt die Parallele mit dem antiken Dichter nahe, dass Veldeke sich bei Eilhart bedient hat, wobei diese mögliche Übernahme für seinen *Eneas* poetologisch durchaus relevant wäre, und zwar hinsichtlich der Entwicklung nicht nur, wie

610 Huber 2013, S. 20.

611 Symptomatisch ist Wolff 1974, S. 249, der dafür argumentiert, „[...] daß Eilhart sich für die Liebesschilderung, die die seelische Lage [der Isalde, J. S.] ausmalen sollte, aus der Eneide die besonderen Motive und Gedanken geholt hat.“ Denn: „Nur so wird man dem Dichtertum Heinrichs gerecht.“ In ganz anderem Zusammenhang belegen z. B. die Versuche, den für misslungen gehaltenen *Mauritius von Craûn* als Spätling zu erweisen (vgl. etwa Glauch 2009, S. 315–325, inkl. Reflexion der Problematik: S. 324 f.), die Wirksamkeit des Vorurteils, ein schlechterer müsse auch ein späterer Dichter sein.

612 Vgl. Huber 2013, S. 20.

613 Vgl. Lienert 2001, S. 94; Huber 2013, S. 20 und 28.

614 Vgl. bes. Strohschneider 1993; Kropik 2018, S. 238–280. Vgl. auch Lauer 2020, S. 177–237.

615 Strohschneider 1993, S. 38.

616 Vgl. Kasten 1988; Gerok-Reiter 2019; Gerok-Reiter 2021. Der Titel von Strohschneider 1993 („Herrschaft und Liebe“) zitiert in wohl programmatischer Absicht den Titel von Kasten 1988 („Herrschaft und Liebe“).

von der Forschung diskutiert, der Reimtechnik,[617] sondern auch und vor allem der Imitatio. Vergil ahmte bekanntlich nicht nur Homer und andere griechische Autoren nach, sondern stützte sich, wie unter anderen Macrobius im 6. Buch der *Saturnalia* verzeichnet hat, auch auf seine lateinischen Vorgänger, Ennius etwa, dessen Verse er einigermaßen hemmungslos ausplünderte.[618] Nicht trotz, sondern gerade wegen der umfassend praktizierten Imitatio galt Vergil, der offenbar schon zu Lebzeiten im Schulunterricht behandelt wurde,[619] fast zwei Jahrtausende lang als bedeutendster römischer Dichter.[620] Von Ennius wiederum, immerhin seit etwa 50 v. Chr. und noch bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. erster (römischer) ‚zweiter Homer' genannt,[621] haben sich nur mehr ein paar Fragmente erhalten. Dieses Missverhältnis scheint dadurch begründet zu sein, dass die augusteischen Dichter Ennius zwar Talent (*ingenium*) zu-, Kunstfertigkeit (*ars*) aber aberkannt haben.[622] Daran lässt sich abermals die Funktionalität der Artifizialität für den Agon ablesen: Wer über die bessere Technik verfügt, kann im Paradigma des Wi(e)derdichtens als der bessere Dichter gelten (ausreichend *ingenium* vorausgesetzt), und hat geradezu die Verpflichtung, den technisch weniger beschlagenen Vorläufern das Gute, was sie geschrieben haben, nachahmend zu entreißen und so das eigene Werk wetteifernd zu veredeln. Ein von Cassiodor erstmals überliefertes und auf Origenes gemünztes, angeblich von Vergil geäußertes Diktum bringt diesen Zusammenhang auf den Punkt: „Auf ihn [Origenes] läßt sich trefflich jenes Wort des Vergil anwenden, das dieser, als ihn jemand bei seiner Ennius-Lektüre fragte, was er da tue, zur Antwort gab:

617 Vgl. die Argumentation bei Wolff / W. Schröder 1981, Sp. 911: „Die z. T. wörtlichen Parallelen zwischen Isalde- und Lavine-Monolog erklären sich leichter, wenn Veldeke der Nehmende war. Der noch immer recht sorglose Reimgebrauch im ‚Tristrant' [...] schließt Kenntnis der ‚Eneit' doch wohl aus und weist diesen Gedichten [dem *Tristrant* und dem *Straßburger Alexander*, J.S.] ihren Platz vor 1174 an." Eilhart hätte sonst also völlig unbeeindruckt von Veldekes fortschrittlicher Reimtechnik allein den Lavinia-Monolog abgekupfert, ohne zu merken, dass, wie später Rudolf von Ems sagen wird, Veldeke es war, *der rehter rîme alrêrst began* (Rud. Alex. 3114). Das wäre in der Tat „vollends unwahrscheinlich", wie Wolff / W. Schröder 1979, Sp. 416, betonen.

618 Vgl. grundlegend Norden 1915. Norden beobachtet das nämliche, über Ennius gespielte Verfahren der Homer-Imitatio nicht nur für einzelne Stellen und Partien, sondern für ganze Episoden der *Aeneis*, vgl. S. 153–173. Stimmt man mit Wolff 1974 überein, dass es beim Minnemonolog um eine ‚Herübernahme' aus dem frz. *Roman d'Eneas* ins Deutsche geht, wird man die parallele Beweisführung bei Macr. sat. 6,3 vergleichen können, wo es um ‚Herübernahmen' aus Homer geht, die andere lateinische Dichter vor Vergil getätigt haben.

619 Siehe Suet. gramm. 16,3, S. 960: *primus dicitur* [Q. Caecilius Epirota] [...] *Vergilium et alios poetas novos praelegere coepisse.*

620 Die Forschung zur Wirkung und Wertung Vergils sowie seiner Werke ist unüberschaubar. Vgl. nur Ziolkoswki / Putnam 2008; Burkard / Schauer / Wiener 2010.

621 Hor. epist. 2,1,50 f.: *Ennius* [...] *alter Homerus, / ut critici dicunt* [...]. Vgl. Wolkenhauer 2011, S. 117–120.

622 Siehe Hor. ars 259–262; Ov. am. 1,15,19; Ov. trist. 2,424.

‚Ich suche Gold in einem Misthaufen.'"[623] Das ‚Gold' raubend, den ‚Mist' liegenlassend, triumphiert der spätere Finder über den nur chronologisch primären Vorgänger. Literarischer Rang wird gemäß der Poetik des Wi(e)derdichtens gerade dadurch begründet, wie gut ein Dichter sich darauf versteht, von seinen Vorgängern zu nehmen und sie so in den Schatten zu stellen.

Selbst wenn Veldeke den Lavinia-Monolog nicht in wetteifernder Absicht aus Eilharts Isalde-Monolog übernommen haben sollte, ermöglicht die Analogisierung der *Aeneis*-bezogenen Eneasromane des Mittelalters mit dem Dreiecksverhältnis Homer-Ennius-Vergil grundlegende Einsichten in die komplexe Verfasstheit des Wi(e)derdichtens (siehe dazu auch Kap. 1.3). Die ganze Lavinia-Episode im französischen und deutschen Eneasroman gilt als „umfänglichste und weitestreichende Neuerung der Romandichter", weil sie in der *Aeneis* „kein Vorbild" hat,[624] und der Minnemonolog der Lavinia wiederum gilt als Höhepunkt dieser Neuerung,[625] wobei überhaupt die „Entwicklung des Liebesmonologs und der Techniken narrativer Bewußtseinsrepräsentation [...] für das romanhafte Erzählen eine bedeutsame Innovation"[626] darstelle. Hamm meinte deshalb, in einem solchen nicht ‚Wieder-', sondern ‚Weiter-Dichten' ein „‚Neu und anders Erzählen'" beobachten zu können, das „weit über den Horizont der Poetiken hinausgeht".[627] Versteht man die mittelalterliche Poetik indes nicht nur als abstrakte

623 Cassiod. inst. 1,1,8 (Übers. Bürsgens 2003, Bd. 1, S. 123): *Cui et illud convenienter aptari potest quod Vergilius, dum Ennium legeret, a quodam quid faceret inquisitus respondit, „Aurum in stercore quaero".* Die Redensart ist zuvor ohne Zuweisung an Vergil und Ennius, sondern mit Bezug auf die Apokryphenlektüre belegt bei Hier. epist. 107,12,3, Bd. 2, S. 303,5–9: *caveat omnia apocrypha* [...] *sciat* [...] *grandis esse prudentiae aurum in luto quaerere*) und hat in späteren Jahrhunderten breite Aufnahme gefunden, vgl. W. Suerbaum 1991, S. 66–68. Die späte ‚Rache' für den marginalisierten Ennius vollzieht der schwäbische Mönch Ermenrich von Ellwangen, in jungen Jahren Schüler des Rabanus Maurus in Fulda und später Bischof von Passau (gest. 874). In parodistischer Absicht vertauscht Ermenrich Subjekt und Objekt, wenn er in einem literarisch kundigen, um 850 verfassten Brief an Grimaldus von Weißenburg, den damaligen Abt des Klosters St. Gallen, Ennius nach Gold suchen und Vergil Mist sein lässt (Ermenr. epist. ad Grimald. 25, S. 563,38 f.): [...] *Ennius poeta a quodam interrogatus, quod quęreret in Marone, respondit: ‚Aurum, inquiens, in stercore quęro'.* Vgl. zu dieser (in ihrer Komplexität hier nicht einzuholenden) Parodie W. Suerbaum 1995. Die Einleitung in die Vergil-Szene des Briefs (Ermenr. epist. ad Grimald. 24, S. 561,41–562,5) würde ich nicht nur als „burleske[s] Gegenstück zu dem berühmten Traum des Hieronymus [Hier. epist. 22,30], durch den der Kirchenvater in literarischer Hinsicht gewissermaßen vom Ciceronianus zum Christianus bekehrt wurde" (W. Suerbaum 1995, S. 239 f.), sehen, sondern auch als Kontrafaktur der Vergil-Vision, die Fulgentius im Eingang seiner allegorischen *Aeneis*-Erklärung beschreibt (Fulg. expos. Virg. cont., S. 85,12–16).

624 Hamm 2014, S. 102.

625 Vgl. Hamm 2016, S. 48–51.

626 Hamm 2014, S. 97.

627 Hamm 2016, S. 53; vgl. Hamm 2014, S. 93 f.

Theorie, die der Praxis zuwiderläuft,[628] sondern als aus der Praxis abgeleitete und vielfältig mit ihr verflochtene Konzeptionalisierungen mit normativem Anspruch, die sogar die Gestalt poetischer ‚Meisterwerke' (*Ars poetica*, *Poetria nova*) annehmen kann, die ihre ‚Lehren' im Vollzug imitativer Praxis ‚vermitteln', drängt sich eine andere Einschätzung der innovativen Lavinia-Episode auf. Das Wi(e)derdichten schließt nämlich, wie einleitend dargelegt, – spätestens seit Vergil und der Reflexion seiner Nachahmung Homers in der spätantiken Poetik eines Macrobius – das Weiter- und ‚Über den Vorgänger hinaus'-Dichten, das ‚Neu und anders Erzählen' ausdrücklich mit ein und erfordert es geradezu.

Konkret kann der innovative Ausbau der Lavinia-Episode in den mittelalterlichen Eneasromanen als der Versuch verstanden werden, einen Fehler, den Vergil beging, als er einmal Homer nicht nachahmte, durch Wiederholung von wiederdichtenden Verfahren zu vermeiden, die Vergil bei seiner Homer-Imitatio schon angewendet hat. Zur Erläuterung, was damit gemeint ist, lässt sich zunächst mit Macrobius festhalten, dass Vergil, wo er „einen Anlaß für den Kriegsausbruch [zwischen Trojanern und Latinern] geben musste, [den] es bei Homer nicht gab – dieser setzte ja mit dem Groll des Achill ein, der erst im zehnten Kriegsjahr vorfiel –, […] bei der Erfindung eine schwere Geburt [*laboravit ad rei novae partum*]"[629] hatte. Vergils auf eigener Erfindung basierende und, dazu passend, im Generativitätsparadigma (siehe *partum*) beschriebene Lösung (siehe Verg. Aen. 7,286–622) für das Innovationspostulat sei entsprechend unbefriedigend.[630] Besser hätte er „bei seinem Vorbild oder sonst einem Griechen ein Muster gefunden".[631] Neudichten (das horazische *sibi convenientia fingere*) ohne Wiederdichten (*famam sequi*) führt im Wertesystem der spätantiken Poetik zu schlechterer Dichtung; umgekehrt hatte Horaz gerade Homer dafür gelobt, Neudichten und Wiederdichten unter dem Primat des zweiten vereint zu haben (Hor. ars 151: *veris falsa remiscet*; siehe dazu Kap. 2.2.3). Doch wird man aufgrund dieser Analogie die neue Lavinia-Episode in den beiden mittelalterlichen Eneasromanen nicht schlecht finden müssen. Bei Macrobius heißt es nämlich weiter, Vergil habe für „sein viertes Aeneisbuch" eine bessere Lösung gefunden; er habe es „beinahe gänzlich nach dem vierten Buch der ‚Argonautika' des

628 Vgl. Hamm 2016, S. 46f.

629 Macr. sat. 5,17,1 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): […] *ubi rerum necessitas exegit a Marone dispositionem inchoandi belli, quam non habuit Homerus – quippe qui Achillis iram exordium sibi fecerit, quae decimo demum belli anno contigit – laboravit ad rei novae partum.*

630 Macr. sat. 5,17,3 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): *quid igitur? deorum maxima deducitur e caelo, et maxima Furiarum de Tartaris adsciscitur, sparguntur angues velut in scaena parturientes furorem* […] („Was machte Vergil also? Die höchste Göttin wird vom Himmel geholt [Verg. Aen. 7,286] und die größte Furie aus dem Tartarus zitiert [Verg. Aen. 7,322]; Schlangen wimmeln, die wie auf einer Bühne Raserei erzeugen […]").

631 Macr. sat. 5,17,4 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): *maluissem Maronem et in hac parte apud auctorem suum vel apud quemlibet Graecorum alium quod sequeretur habuisse.*

Apollonius geformt".[632] Gemeint ist damit bezeichnenderweise die Vorlage für Didos Liebe zu Aeneas und somit, mittelalterlich gesehen, das genaue Äquivalent zur Lavinia-Episode:[633] Vergil reüssierte, „indem er die leidenschaftliche Liebe Medeas zu Iason auf Dido oder Aeneas übertrug".[634] Gerade hier sei Vergil eine übertreffende und so überragende Nachahmung seiner Vorlage gelungen, dass Dido, wie sie ‚wirklich' war, hinter ihrem Bild in der *Aeneis* verschwunden ist (siehe dazu auch Kap. 1.3): „Hier [im vierten, von Apollonius imitierten Buch der *Aeneis*, J.S.] arbeitete er viel kunstreicher als sein Vorbild, so daß die Erzählung von der liebestollen Dido, die alle Welt als unzutreffend kennt, dennoch durch so viele Jahrhunderte den Anschein der Wahrheit beibehält und daher im Munde aller als zutreffend gilt; deshalb haben Maler, Bildhauer und die Gestalter von Bildteppichen diesen Stoff [*materia*] ganz besonders bei ihren Kunst-Schöpfungen als Hauptgegenstand gewählt, und dieser wird auch andauernd in den Aufführungen und Liedern von Schauspielern dargestellt."[635] Vergil hat nicht nur seine eigene Materia (Dido) durch Imitatio verbessert – wobei sein Verfahren an das *veris falsa remiscere* Homers erinnert (Hor. ars 151) –, sondern auch das imitierte Muster übertroffen. Aufgrund der Apollonius-Imitatio sei die Dido-Episode derart gut gelungen, dass sie bis zur Lebenszeit von Macrobius (um 400 n. Chr.) die Kunstproduktion maßgeblich stimuliert habe. Tatsächlich war Dido nicht zuletzt in der Dichtung – angefangen bei den *praeexercitamina* in der Schule – ein beliebtes Thema, auch und gerade im Mittelalter.[636] Vor diesem Hintergrund kann man die wesentlichen Innovationen der beiden volkssprachigen Eneasromane des Mittelalters dezidiert *in* den ‚Horizont der Poetik', die Vergils Nachahmungen ausführlich verzeichnet hat, stellen: Die Entwicklung des Liebesmonologs am Dido-Paradigma erschiene als Wiederholung der von Macrobius konstatierten Verbesserung der Dido-Materia durch Imitatio der Liebesdarstellung des Apollonius durch Vergil; die Innovation der Lavinia-Episode durch den altfranzösischen *Roman d'Eneas* wäre als Nachahmung eines wiederdichtenden Verfahrens Vergils zu deuten, der, wo er bei Homer kein Vorbild fand, auf ein anderes Muster, eben Apollonius,

632 Macr. sat. 5,17,4 (O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): *adeo ut de Argonauticorum quarto, quorum scriptor est Apollonius, librum Aeneidos suae quartum totum paene formaverit,* [...] (Fortsetzung des Zitats in Anm. 634).

633 Zu den „zahlreiche[n] Bezüge[n] zwischen Dido- und Laviniaepisode" siehe Hamm 2014, S. 103; vgl. außerdem Hamm 2016, S. 50 f.

634 Macr. sat. 5,17,4 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215): [...] *ad Didonem vel Aenean amatoriam incontinentiam Medeae circa Iasonem transferendo.*

635 Macr. sat. 5,17,5 (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008, S. 215 f.): *quod ita elegantius auctore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur.*

636 Vgl. nur die Hinweise bei Hamm 2014, S. 97–99; Hamm 2016, S. 49 m. Anm. 41.

ausgewichen ist. Denn auch der *Roman d'Eneas* scheint, wie Hamm selbst vorgeschlagen hat, für seine Laviniaepsiode auf ein anderes Muster, die in Antike und Mittelalter als Frühwerk Vergils geltende *Ciris*, zurückgegriffen zu haben.[637] Vielleicht hat er aber die Lavinia-Episode auch einfach direkt in Analogie zur und als Imitatio der Dido-Episode gestaltet. Und Veldeke? Veldeke hätte die Vergil-Imitatio mit den Mitteln Vergils im *Roman d'Eneas* auf der nächsten Stufe wiederholt: durch eine imitierend-überbietende Umschrift von Eilharts Isalde- in seinen Lavinia-Monolog.[638]

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann Veldeke, der selbst beansprucht, Vergil-Imitator zu sein (siehe unten), Vergils Eneas-Materia aber vor allem über den französischen *Roman d'Eneas* wiedergedichtet hat – nicht anders als vor ihm Vergil, der Homer *auch* über die ‚Bande' Ennius imitiert hat –, in der Tat und zu Recht als meisterhafter Begründer einer neuen höfischen Erzählkunst gemäß der Poetik des Wi(e)derdichtens gelten: nicht obwohl, sondern gerade weil er auch noch von Eilhart genommen hat. Innovativ wären also weniger die Liebeskonzeption und die Darstellungstechnik des Monologs selbst, sondern der aus der Poetik des Wi(e)derdichtens geborene Anspruch, sich die Materia – die der namenlose Autor des *Roman d'Eneas* unsigniert gelassen hatte – durch eine originelle, etwa qua Nachahmung innovativer Techniken vollzogene Bearbeitung anzueignen. Nicht zuletzt hatte Veldeke einen Literaturgeschichte schreibenden Unterstützer, der durch seine Metaphernwahl die eben entwickelte Deutung nahelegen sollte: Kein geringerer als Gottfried hat im Literaturexkurs seines *Tristan* mit dem ersten literaturkritischen und literarhistorischen Dichterkatalog der deutschen Literaturgeschichte einen für folgende Generationen in weiten Teilen gültigen Kanon aufgestellt,[639] in dem Veldeke einen Platz bekommt, der keine deutschsprachigen Dichter als namentliche Vorgänger kennt (von Eilhart ist keine Rede), der aber durch die gewählte poetologische Metapher den (Neu-)Beginn kultureller und literarischer Veredelung in der Volkssprache, das heißt das Paradigma der Artifizialität und des Agons, bezeichnet.

Für seinen Kanon, der das, was er nicht enthält, vergessen machen will, verwendet Gottfried – wie es scheint, erstmals auf Deutsch – die Pfropfmetapher in poetologischer Wendung, und er figuriert sie überdies als literaturgeschichtliches Modell. Diese weitreichende Konzeption steht im Kontext eines umfassenden Veldeke-Lobs:

637 Vgl. Hamm 2016, S. 51–53. Die Rückbindung der Innovationen der Eneasromane ans Vorbild Vergils schließt weitere Beeinflussungen, etwa durch Ovid (vgl. dazu Kistler 1993), ausdrücklich nicht aus, im Gegenteil: Sie fügten sich, wie deutlich geworden sein sollte, perfekt ins Bild.

638 Während Veldeke sich sonst an entscheidenden Wendepunkten von Eneas' Geschichte auf Vergil beruft, unterlässt er eine solche Berufung vor der Lavinia-Episode. Vgl. Dittrich 1966, S. 1–37, hier S. 32.

639 Vgl. dazu sowie zu den intendierten Kanonisierungseffekten Haug 1995b [1987]; Kellner 1999, S. 499–507; Brinker-von der Heyde 1999, bes. S. 446–455; Kohl 2007, S. 539–545; Kragl 2008, S. 347–354.

von Veldeken Heinrîch
der sprach ûz vollen sinnen.
wie wol sang er von minnen!
wie schône er sînen sin besneit!
ich waene, er sîne wîsheit 4730
ûz Pegases urspringe nam,
von dem diu wîsheit elliu kam.
ine hân sîn selbe niht gesehen;
nu hoere ich aber die besten jehen
die, die bî sînen jâren 4735
und sît her meister wâren,
die selben gebent im einen prîs:
er inpfete daz êrste rîs
in tiutischer zungen.
dâ von sît este ersprungen, 4740
von den die bluomen kâmen,
dâ sî die spaehe ûz nâmen
der meisterlîchen vünde.
und ist diu selbe künde
sô wîten gebreitet, 4745
sô manege wîs zeleitet,
daz alle, die nu sprechent,
daz die den wunsch dâ brechent
von bluomen und von rîsen
an worten unde an wîsen. 4750
(Go. Tr. 4726–4750)

Heinrich von Veldeke erzählte mit der Fülle seiner Verstandeskräfte. Wie gut sang er von der Liebe! Wie schön beschnitt er seinen Verstand! Mir scheint, dass er seine Weisheit aus der Pegasusquelle nahm, von der alle Weisheit entsprang. Ich habe ihn selbst nicht gesehen; doch höre ich jetzt die Besten sagen, die, die zu seinen Lebzeiten und seither Meister waren, dieselben sprechen ihm folgendes Lob: Er pfropfte das erste Reis in deutscher Sprache. Daraus sprossen seither Äste hervor, von denen die Blüten abstammten, woher sie die Kunstfertigkeit der meisterhaften Findungen entnahmen. Und es ist dasselbe Können so weit verbreitet, in so vielfältiger Weise auseinandergezogen, dass alle, die jetzt dichten, dass die den Inbegriff an Worten und an Melodien dort von Blüten und Reisern pflücken.

Die erste lobende Aussage über Veldeke bezieht sich auf seine großen Verstandeskräfte (*ûz vollen sinnen*).[640] Dann dürfte sich Gottfried auch auf Heinrichs Minnelieder beziehen (*wie wol sang er von minnen*).[641] Anschließend verwendet er mit dem *besnîden* eine Metapher, die nach Schmitz aus dem Gartenbau stammt und in dieser Form u.a. bei Horaz

640 Vgl. Schmitz 2007, S. 99.
641 Vgl. die kritische Analyse bei Müller-Kleimann 1990, S. 295 und 329f.

und Matthäus von Vendôme vorgebildet ist.[642] Schmitz ist ihr nachgegangen und hat sie mit dem Verfahren der Inventio nach Maßgabe des *perspicuitas*-Prinzips in Verbindung gebracht.[643] Veldeke werde für eine spezifische „Kunst des Konzipierens ausgezeichnet", für die Schmitz auf Galfrids Forderung, dem Werk müsse eine Inventio der mentalen Präkonzeption vorausgehen (siehe Galfr. P.n. 43–59), verweist.[644] Zentral erscheint mir indes ein anderer Aspekt: die artifizielle Beherrschung und Regulation des eigenen Verstandes, vielleicht auch des eigenen Talents.[645] Deshalb möchte ich vorschlagen, das Vorbild für Gottfrieds erstes Veldeke-Lob *wie schône er sînen sin besneit* nicht in der *Poetria nova* zu suchen, sondern in der ‚alten Poetik' des Horaz, und zwar an einer Stelle, die überdies einen direkten, bisher noch nicht gesehenen Zusammenhang zwischen *besnîden* und Pegasusquelle herzustellen erlaubt. Ich denke an die Kritik Demokrits, der das ‚Talent' (*ingenium*) im Hinblick auf den Erfolg des Dichters für bedeutsamer hält als die ‚elende Kunst' (*ars misera*), der deshalb die ‚gesunden Dichter' (*sanos poetas*) vom Helikon ausschließt und der mit seiner Auffassung eine Reihe von Dichtern dazu gebracht hat, sich weder die Nägel noch den Bart zu schneiden (Hor. ars 295–298: *ingenium misera quia fortunatius arte / credit et excludit sanos Helicone poetas / Democritus, bona pars non ungues ponere curat, / non barbam* [...]). An dieser Stelle wird das Negativ dessen sichtbar, wofür Veldeke gelobt wird: Die Jünger des *ingenium* verachten die Regulation durch die *ars* und weigern sich, Nägel und Haare zu ‚beschneiden' (*ponere*) – *besnîden* –;[646] Demokrit verweigert gesunden Dichtern, die wohl nicht solche ‚nichtigen Gespinste' (Hor. ars 7 f.: *vanae species*) hervorbringen, die Horaz im Eingangsbild der *Ars poetica* kritisiert und mit den ‚Träumen eines Kranken' verglichen hatte (Hor. ars 7: *velut aegri somnia*), den Zutritt zum Helikon.[647] Veldeke hingegen beschneidet seinen *sin*, das heißt: sein *ingenium*, mit den Mitteln der *ars*, und hat trotzdem Zugang zum Helikon (*ich waene, er sîne wîsheit / ûz Pegases urspringe nam, / von dem diu wîsheit elliu kam*), weil Demokrits Ausschluss nicht länger, wohl aber Horaz' Verspottung Demokrits zugunsten artifizieller Regulation zumindest für Gottfried immer noch gültig ist.

Erst jetzt erfolgt mit der Pfropfmetapher der Übergang zur Gartenbaumetaphorik. Gottfried hat Veldeke zwar nicht mehr kennengelernt, ist also kein Augenzeuge,[648] kann sich aber für sein Lob von Veldekes Kunst auf technisch kompetente und deshalb wohl

642 Vgl. Schmitz 2007, S. 99 f.
643 Vgl. Schmitz 2007, S. 99–104
644 Schmitz 2007, S. 101.
645 Vgl. Schmitz 2007, S. 101.
646 Zu *ponere* als ‚(be)schneiden)' vgl. TLL 1905–, Bd. 10, Sp. 2648,8–20.
647 Die *Scholia Vindobonensia* bringen den Helikon sogar mit der Dichterkrönung zusammen, die auch Gottfried im Literaturexkurs (als Vergabe eines Lorbeerkranzes) orchestriert. Siehe Schol. Vind. ad Hor. artem poet. 296, S. 35,40 f.: *dixit poetas illos qui balneabantur et barbam radebant et caetera excludendos esse a monte illo ubi poetae coronabantur.*
648 Zu *historia* als Augenzeugenschaft siehe Isid. etym. 1,41,1.

verlässliche Zeugen (*die besten, meister*) berufen. Diese loben Veldeke dafür, dass er das ‚erste Reis in deutscher Sprache gepfropft' habe (*er inpfete daz êrste rîs / in tiutischer zungen*). Die deutsche Dichtung ‚nach Veldeke', der hier für Innovativität und einen Neubeginn ohne ausdrücklich genannten Stamm steht,[649] wird von Gottfried in die Pfropfmetapher integriert: Veldekes ‚erstes Reis' habe Äste und Blüten getrieben, von denen die nachfolgende Dichtergeneration ihre poetische Kunst nehme.[650] Die betonte Fruchtbarkeit des von Veldeke ausgehenden Baums weist zurück auf den ‚Baumstumpf'[651] (Go. Tr. 4673: *stoc*) ohne Blätter, ohne Zweige und ohne Äste (Go. Tr. 4674 f.), mit dem die *vindaere wilder maere* (Go. Tr. 4665, ‚Findekunst-Experten für fremdartige oder unkultivierte, erfundene oder unbekannte Stoffe'), Wolfram von Eschenbach und, nach Nellmanns bestechender Deutung, sein vorgeblicher Vorlagengeber Kyot,[652] einen wenig erquickenden Schatten spenden (Go. Tr. 4676–4680). Der Kontrast ist deutlich: Auf der einen, der Wolfram-Seite steht der unfruchtbare Baumstumpf, der ausdrücklich weder *mit zwîgen noch mit esten* (Go. Tr. 4675) Schatten spendet, auf der anderen, der Veldeke-Seite ein ausgewachsener Baum mit *esten* (Go. Tr. 4740) und sogar Blüten, die sich (wohl zu einer Krone) weithin ausgebreitet haben und so, auch wenn dies nur indirekt gesagt wird,[653] gewiss einen vortrefflichen Schatten spenden könnten.[654] Doch konturiert der Aspekt der Fruchtbarkeit vorrangig die ‚natürliche' Unterlage der Metapher, während

649 Vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 316: „Nach einhelliger Meinung der Forschung symbolisiert das Pfropfreis einen literarischen Neueinsatz, der unterschiedlich bestimmt wird." Vgl. zu den unterschiedlichen Perspektivierungen des Neueinsatzes S. 316–320 und 322–324. Vgl. auch Scholz 2011, S. 382 (zu Go. Tr. 4738 f.): „Man kann [...] an den Stamm lat. Dichtung denken, dem das erste Reis in deutscher Sprache aufgepfropft wird [...], an den durch Veldeke veredelten Baum deutscher Dichtung oder spezieller [...] an die Einführung des reinen Reimes in die deutsche Literatur [...]." Vgl. zur Innovativität Veldekes Schmitz 2007, S. 91–101.

650 Soweit dürfte in der Forschung Konsens bestehen, vgl. etwa Winkelman 1975, S. 111 f.; Müller-Kleimann 1990, S. 322–324; Haug 1992, S. 219.

651 Mhd. *stoc* muss hier ‚Stamm' oder ‚Baumstumpf' bedeuten. Vgl. Okken 1996, Bd. 1, S. 254 (zu Go. Tr. 4673); Scholz 2011, S. 376 f. (zu Go. Tr. 4673).

652 Vgl. Nellmann 1988, S. 54–67.

653 Siehe Go. Tr. 4746, wo die *künde* der *spaehe meisterlîcher vünde* (Go. Tr. 4742–4744) *sô manege wîs zeleitet* genannt wird. Das Verb *zeleiten* ist nur hier und überdies nur in einer einzigen *Tristan*-Handschrift belegt, einige andere Handschriften haben *geleitet* (von *leiten*), vgl. Scholz 2011, S. 382 f. (zu Go. Tr. 4746). Semantisch unterscheiden sich beide Lesarten allenfalls um eine Nuance, dürfte doch *zeleiten* zu *leiten* gehören, das ein „*terminus technicus* der Gartenkunst" ist (so Bechstein, zitiert nach Scholz 2011, S. 382), der nach Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1873, auf das Schattenspenden zielt: „eine linden leiten, *die zweige derselben nach einer bestimmten richtung biegen, damit sie dort schatten geben*".

654 Gottfried selbst will freilich noch mehr: die Inspiration des *wâren Êlicônes* (Go. Tr. 4897), um ‚*jedem* Herzen mit einem *intensiv* grünen Lindenblatt Schatten zu spenden' (Go. Tr. 4913 f.: [...] *ber iegelîchem herzen schate / mit dem ingrüenen lindenblate*). Nicht Veldeke-Imitatio, die ihn in den angedeuteten Schatten des Veldeke-Baums gestellt hätte, sondern Überbietung aller dichtenden Zeitgenossen ist Gottfrieds Ziel. Vgl. auch N. Henkel 2005b, S. 448; Scholz 2011, S. 394 (zu Go. Tr. 4908–4922).

nicht allein der Pfropfakt, aus dem der Baum hervorgeht, eine artifizielle Handlung darstellt, sondern auch das Wachstum der Äste und Blüten bzw. der aus ihnen genommenen Fertigkeiten artifiziell gelenkt wird (Go. Tr. 4746: *sô manege wîs zeleitet*). Im Einklang mit der artifiziellen Figuration des Pfropfens verortet Gottfried die Poetologie der veredelten Pflanze ‚deutsche Dichtung' (nicht aber ihres Stammbaums),[655] die sich dem ‚Kulturheros' Veldeke verdankt, im Paradigma der Artifizialität, das die ‚Natur' verbessert.[656] Auch die aus den ‚Blüten' genommene *spaehe der meisterlîchen vünde* (Go. Tr. 4742 f.), verstanden als ‚Kunstfertigkeit zu meisterhaften Findungen', weist die von Veldeke neubegründete Dichtung als Ars aus,[657] die auf der Beherrschung der rhetorisch-poetischen Inventio beruht.[658] Die von Gottfried gelobte Dichtung Veldekes ist, mit anderen Worten, entschieden eine ‚Kunst der Inventio'. Obwohl Gottfried derart die ‚Findekunst' ins Zentrum stellt, hat die Forschung zum entscheidenden Verspaar der zitierten Passage bisher keine überzeugende Quelle gefunden, dafür aber umso weitreichendere Schlüsse gezogen, worauf sich der Neuanfang beziehe.[659] Ich denke, dass sich

655 Vgl. Schmitz 2007, S. 93.

656 Vgl. Chinca 2009, S. 25 f. In die gleiche Richtung weist der Blumenkranz (*schapel*), den Gottfried Hartmann von Aue zuspricht (Go. Tr. 4634–4637). Dieser Kranz ist, wie Gottfrieds Polemik gegen Wolframs Anspruch auf denselben verdeutlicht, ein ‚Kunstprodukt' und vertritt somit das poetologische Paradigma der Artifizialität. Denn die Blumen, mit denen das *loberîs undervlohten* (Go. Tr. 4648) sei, müssen erst ‚(auf)gelesen' – gesammelt und rezipiert – werden (Go. Tr. 4646). Die ‚Blütenlese' figuriert mithin das Herauslösen der ‚Lesefrüchte' aus ihrem Kontext, das ‚Flechten' des Kranzes die Verbindung der Blumen zum Kranz (was Gottfried tut: Literaturkritik). Vgl. auch Kap. 4.1.

657 Müller-Kleimann 1990, S. 312 f., weist auf den handwerklich-künstlerischen Aspekt von *spaehe* hin.

658 Vgl. Sawicki 1932, S. 66; Boesch 1936, S. 192; Schwab 1967, S. 5 f.; Okken 1996, Bd. 1, S. 263 f.; Schmitz 2007, S. 101 („Kunst des Konzipierens"); Chinca 2009, S. 25 Anm. 35. – Im Anschluss an W. J. Schröder 1958, S. 273 („*vünde* ist hier [Go. Tr. 4743] = Kunstfertigkeit, dichterische Kunst"), meint Hübner 2000, S. 43, *vünde* könne hier nicht „etwas Inventives bezeichnen", denn: „das kann schlecht aus den *flores* [den *bluomen*, Go. Tr. 4741] stammen". Dabei übersieht er, dass es um eine *spaehe* geht, die als ‚Findekunst', das heißt als topisches Verfahren, spezifiziert wird (wörtlich meint *spaehe der meisterlîchen vünde* ‚Kunstfertigkeit zur meisterhaften Inventio'). Die *spaehe* als ‚Fähigkeit zum poetischen Verfahren des Findens' wird den *bluomen*, den (Auszügen aus) „Meisterwerke[n] der höfischen Dichter" (Hübner 2000, S. 43) nach Veldeke, entnommen. So verstanden, kann zugleich der Einspruch W. Schröders (W. Schröder 1975, S. 337: „Zum dichterischen Tun gehört immer beides: Inhalt und Form") gegen die These von W. J. Schröder 1958, S. 276, mhd. *vinden* und *vunt* meine die „Erfindung einer Kunstart oder die sprachliche oder musikalische Formung eines einzelnen Kunstwerks (oder eines Wortes, eines Verses, einer Strophe), niemals Inhaltliches, sondern stets Formales", modifiziert werden: Sicherlich umfasst *vunt* immer beides, Form *und* Inhalt, aber im Nacheinander, im inventiven *Prozess* (siehe Galfr. P.n. 43–61).

659 Müller-Kleimann 1990, S. 316–320, hat die zahlreichen Deutungsangebote folgendermaßen systematisiert: Veldeke werde gelobt für (1.) seine formale Innovation, und zwar genauer (1.1.) die Einführung des reinen Reims oder (1.2.) die Kunst des rhetorischen Schmückens, (2.) die stofflich-inhaltliche Neuheit (antiker Stoff aus dem Französischen übersetzt), (3.) eine sprachlich-inhalt-

Gottfrieds Lob *er inpfete daz êrste rîs / in tiutischer zungen* (Go. Tr. 4738 f.) und Veldekes darin gerühmte Leistung noch besser verstehen lassen, wenn eine überzeugende Quelle für die Pfropfmetapher gefunden ist.

Einige mögliche Quellen und Kontexte der Pfropf- und der Baummetapher[660] sind angedacht, einige auch wieder verworfen worden.[661] Wenn man vom (zu) allgemeinen Verweis auf ‚Gartenbaumetaphorik' absieht,[662] sind in der Forschung drei mögliche Quellen ausführlicher diskutiert worden: (1) die von Galfrid von Vinsauf in der *Poetria nova* angebrachten Metaphern der ‚Verzweigung' (*ramus primus*, *ramus secundus*) für die Unterscheidung zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis*;[663] (2) der Vergleich des ‚zarten Werks' (*opus nouellum*) mit einem ‚kleinen Pfropfreis' (*tenuis planta*) in Galfrids von Vinsauf *Summa de arte dictandi* (1188/1190);[664] (3) die diagrammatische *arbor*-Meta-

liche Innovation (im Einklang mit der *wort-sin*-Problematik, die im Literaturexkurs eine zentrale Rolle spielt), (4.) eine Kombination der vorigen Angebote, siehe dazu S. 322: „[...] daß Veldeke mit einer Epik, für die die Übereinstimmung von Sprachgestalt und Aussageinhalt charakteristisch ist, einen entscheidenden Fortschritt der mhd. Dichtung bewirkte und den Grundstein zu einer neuen Kunstrichtung legte, die sich bis in Gottfrieds Zeit hinein fortentwickelt".

660 Beide sind – gegen Müller-Kleimann 1990, S. 320 – als Einheit zu betrachten; der Stamm bzw. Wurzel- oder Mutterbaum, in den das Reis gepfropft wird, ist zu inferieren.

661 Zurückgewiesen wurde u. a. die von Singer 1912, S. 168, vorgeschlagene Lukrez-Stelle (Lucr. 1,117–1199), vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 308 Anm. 855 „Die von Singer angeführte Lucrez-Stelle [...] scheidet m. E. als poetische Vorlage v. 4736 f. aus, da einerseits bei Lucrez die Pfropfreis-/Baummetaphorik fehlt und andererseits im Veldekelob die Dichterkrone als Zeichen des *poeta laureatus* nicht erwähnt wird." Der Einwand kann nicht völlig überzeugen, weil die Stelle ja für Einzelnes eine Anregung geboten haben könnte; mit Blick auf meine Eingangsüberlegungen wäre die Lukrez-Stelle vor allem interessant, weil in ihr die Dichterkrone gerade Ennius zugesprochen wird. Allein, *De rerum natura* war um 1200 als ganzer Text faktisch unbekannt und ungelesen, vgl. Reeve 2007, S. 205–208; eine Lektüre des Werks ausgerechnet durch Gottfried grenzte an ein Wunder.

662 So Schmitz 2007, S. 91 m. Anm. 293 und S. 99 m. Anm. 334, vgl. S. 99–101.

663 Vgl. Ehrismann 1919, S. 30 f. Anm. 3; Minis 1968, S. 336–338. Minis diskutiert diese und weitere Stellen der *Poetria nova*, in denen *rami* genannt werden (vgl. S. 337 mit Verweis auf Galfr. P.n. 151–153 und 687–689), um zu belegen, dass Veldekes *erstez rîs* sich in den von den Späteren geübten „Stil, die Art der Beschreibung" (S. 337) ausgewachsen habe. Trotz der kritischen Besprechung von Minis' Identifizierungsversuch und der Zurückweisung seiner These, „das erste Reis und die daraus entstandenen Äste seien als die neue, von Veldeke eingeführte Kunst der Beschreibung zu deuten", durch Winkelman 1975, S. 88–90 (Zitat S. 90), die Schmitz 2007, S. 92 m. Anm. 296, noch einmal in zugespitzter Form erneuert hat, hält sich der Verweis auf Galfrids Ausführungen zum *ordo artificialis* in der *Poetria nova* als mögliche Quelle der Baummetapher hartnäckig, etwa bei Ganz 1978a, S. 348 f. (zu Go. Tr. 4736); Okken 1996, Bd. 1, S. 263 (zu Go. Tr. 4738–4750); Palmer 2005, S. 543 f.; Scholz 2011, S. 382 (zu Go. Tr. 4738–4750). Skeptisch sind dagegen Chinca 2009, S. 26 Anm. 36, und Müller-Kleimann 1990, S. 317 f. Anm. 885, die zugleich (S. 311 m. Anm. 866) noch – mit Ehrismann 1919, S. 30 f. Anm. 3 – auf eine weitere Pfropfreis-Stelle bei Galfrid (Galfr. P.n. 134–137) hinweist.

664 Vgl. Müller-Kleimann 1990, S. 309 f. m. 855.

pher, die im Mittelalter vielfach zur Schematisierung von Artes, Disziplinen, Tugenden und Lastern, Wissensinhalten, genealogischen oder historischen Zusammenhängen usw. eingesetzt worden ist.[665] Wirklich überzeugen können alle diese Vorschläge nicht: (1) Die von Galfrid in der *Poetria nova* verwendeten Verzweigungsmetaphern sind, wiewohl einerseits passend – gerade das artifizielle Moment (der *ordo artificialis*) ist ‚fruchtbar' (Galfr. P.n. 102: *fertilis*) –, unpassenderweise auf einzelne Verfahren zur Disposition und Ordnung des Erzählens bezogen, während Veldeke als Begründer der in der deutschen Dichtung neuen Kunst der Inventio ausgezeichnet wird,[666] außerdem – andererseits – unterdrücken Galfrids Metaphern selbst die Artifizialität des Pfropfens zugunsten eines natürlichen Wachstums;[667] (2) ein vergleichbarer Einwand der Inkongruenz gilt für die *tenuis planta*-Metapher aus der *Summa de arte dictandi* – Gottfried hat die Inventio eines literarhistorischen Meisterwerks, nicht das *opus nouellum* eines Schulmeisters im Sinn; (3) dass die sehr häufig genutzte und für verschiedenste Wissensordnungen geeignete, mit anderen Worten: jeglicher Distinktheit und jeglichen Eigensinns im Hinblick auf Veldekes Innovation entbehrende Metapher des Schemabaums im Hintergrund steht, lässt sich wohl nicht gänzlich verneinen – wahrscheinlich ist es aber auch wieder nicht, da der Schemabaum das diagrammatisch präsentierte Wissen zur leichteren Vermittelbar- und Memorierbarkeit stillstellt, während Gottfrieds Metapher auf die lebendige Dynamik des wachsenden Baums der deutschen Dichtkunst abzielt.[668]

Besser passen würde ein bisher nur am Rande diskutierter Vorschlag: die auf die erfolgreiche Durchführung des Inventio-Verfahrens der Amplificatio bezogene Metapher aus der *Poetria nova*: *De tenui virga grandis protenditur arbor* (Galfr. P.n. 689: ‚Aus einem kleinen Pfropfreis wird ein großer Baum ausgespannt').[669] Damit wäre aus Veldeke – in Analogie zur amplifizierten Materia – ein Baum der deutschen Dichtkunst ‚ausgespannt' worden (*protenditur*; siehe Go. Tr. 4746: *zeleitet*), was eine hübsche Pointe wäre: Ausgerechnet die (intertextuelle) Amplificatio, die fast alle deutschen ‚Wiedererzähler' verwendet haben, würde durch die geteilte Metapher zum Modell für Gottfrieds Kanon – einen Kanon der Amplifizierer und Wiederdichter also. Der Kontext der Inventio passt

665 Vgl. Ehrismann 1919, S. 30 f. Anm. 3; Müller-Kleimann 1990, S. 310 f.

666 Zudem bedeutet, wie Minis 1968, S. 337, selbst bemerkt hat, lat. *ramus* ‚Zweig' und nicht ‚Pfropfreis'. Das entsprechende Wort, lat. *planta* (‚Setzling, Pfropfreis'), z. B. von Vergil im Kontext des Pfropfens verwendet (Verg. georg. 2,23), kommt ausgerechnet an einer Stelle (Galfr. P.n. 134) vor, die Minis offenbar entgangen ist; doch auch hier geht es um den *ordo* (*artificialis*).

667 Obwohl kurz zuvor noch die ordnende *ars callida* (Galfr. P.n. 97) erwähnt wird, ist die ‚ordnende Hand der Kunst' – wie andernorts (z. B. Galfr. P.n. 260–262) – in der Metapher invisibilisiert: Der *ramus* des *ordo artificialis* wächst sich ‚aus wunderbarem Ursprung' von selbst in (acht) *ramos* aus (Galfr. P.n. 101–103: *ramusque secundus* / *Fertilis et mira succrescit origine ramus* / *In ramos*). Zum Ideal der Dissimulatio artis bei Galfrid siehe Kap. 2.5.4.

668 Vgl. auch Schmitz 2007, S. 93.

669 Vgl. Minis 1968, S. 337.

genauso hervorragend wie die Metapher selbst, und Galfrids *Poetria nova* lässt sich auch sonst als Quelle für poetologische Aussagen Gottfrieds nachweisen (siehe Kap. 4.4.3). Veldeke wird von Gottfried überdies in amplifikatorischer Absicht eingeführt (Go. Tr. 4723: *Wen mac ich nu mêr ûz gelesen?*). Im Grundsatz wird man also Galfrids Metapher als Ausgangspunkt für Gottfrieds Lob ansehen können. Doch Gottfrieds Baummetapher wird weiter ausgedehnt, als Galfrids Metapher vorgibt. Die ausdrückliche Berufung auf die Spezifik der Sprache – Veldeke impft das erste Reis in *deutscher* Sprache – lässt sich mit Galfrid nicht erklären. Außerdem fehlt abseits des Inventio- und Amplificatio-Kontextes jede Spezifik, um zu begründen, warum Gottfried gerade für das Lob einer Geschichte machenden Leistung eine Baummetapher verwendet. Nicht zuletzt fehlt bei Galfrid der Aspekt der Veredelung, während Gottfried Veldekes Pfropfakt als Verbesserung der poetischen Fertigkeiten der volkssprachigen Dichtung insgesamt adressiert. Deshalb möchte ich eine Metapher aus dem Neuen Testament und zwei anekdotische Notizen als Quellen für Gottfrieds Pfropf- und Baummetapher vorschlagen, die bisher, soweit ich sehe, noch nicht in Betracht gezogen worden sind.[670]

Den Aspekt der historischen Neuerung betont die Pfropfmetapher, die Paulus im *Römerbrief* entwirft, um das Judentum als Wurzel des Christentums und umgekehrt das Christentum als „Aufpfropfung“[671] auf das Judentum zu konzipieren:

> quod si aliqui ex ramis fracti sunt tu autem cum oleaster esses insertus es in illis et socius radicis et pinguidinis olivae factus es [18]noli gloriari adversus ramos quod si gloriaris non tu radicem portas sed radix te [19]dices ergo fracti sunt rami ut ego inserar [20]bene propter incredulitatem fracti sunt tu autem fide stas noli altum sapere sed time [21]si enim Deus naturalibus ramis non pepercit ne forte nec tibi parcat [22]vide ergo bonitatem et severitatem Dei in eos quidem qui ceciderunt severitatem in te autem bonitatem Dei si permanseris in bonitate alioquin et tu excideris [23]sed et illi si non permanserint in incredulitate inserentur potens est enim Deus iterum inserere illos [24]nam si tu ex naturali excisus es oleastro et contra naturam insertus es in bonam olivam quanto magis hii secundum naturam inserentur suae olivae.

> Wenn nun einige von den Zweigen abgebrochen sind, du aber, obwohl du ein wilder Ölbaum bist, in jene eingepfropft worden bist, dann bist du auch zum Teilhaber der Wurzel und der Reichhaltigkeit des Olivenbaums gemacht worden; [18]rühme dich nicht gegenüber den Zweigen! Denn wenn du dich rühmst: Nicht du trägst die Wurzel, sondern die Wurzel dich. [19]Du wirst also sagen: „Die Zweige sind abgebrochen, damit ich eingepfropft werde.“ [20]Gut. Wegen Ungläubigkeit sind

670 In den folgenden Beiträgen habe ich meine Vorschläge nicht gefunden: Ehrismann 1919, S. 30f. Anm. 3; Heinisch 1934, S. 75; Fechter 1964; Fromm 1967; Hahn 1967, S. 232 Anm. 4; Schulze 1967, S. 300–302; Schwab 1967; Minis 1968; Jackson 1970; Winkelmann 1975; Stein 1977; Müller-Kleimann 1990, S. 307f., 309–312 und 322–324; Okken 1996, Bd. 1, S. 263; Mazzadi 2000, S. 153f. m. Anm. 61; Palmer 2005, S. 541–544; Kohl 2007, S. 542–544; Schmitz 2007, S. 90–104; Tomasek 2007, S. 148; Krohn 2008, S. 103 (zu Go. Tr. 4738); Chinca 2009, S. 25f.; Scholz 2011, S. 382 (zu Go. Tr. 4738–4750 und 4738f.); M. Schulz 2017, S. 16f.

671 Wirth 2011b, S. 24.

> sie abgebrochen worden. Du aber bestehst aufgrund des Glaubens. Sei nicht hochmütig, sondern fürchte, [21]wenn nämlich Gott die natürlichen Zweige nicht verschont hat, dass er vielleicht auch dich nicht verschont! [22]Erkenne also die Güte und Strenge Gottes, und zwar gegenüber denen, die gefallen sind, die Strenge, dir gegenüber aber die Güte Gottes, für den Fall, dass du in der Güte bleibst. Andernfalls wirst wohl auch du herausfallen. [23]Aber auch sie werden, wenn sie nicht in der Ungläubigkeit bleiben werden, eingepfropft werden. Gott hat nämlich die Macht, sie wieder einzupfropfen. [24]Denn wenn du aus einem natürlichen wilden Ölbaum herausgeschnitten und gegen die Natur in einen guten Olivenbaum eingepfropft worden bist, um wieviel mehr werden diese gemäß ihrer Natur in ihren Olivenbaum eingepfropft werden![672]

Paulus spricht hier die Heidenchristen an, die sich womöglich für den Juden überlegen halten. Dagegen betont der Apostel die besondere Kraft der Wurzel des Judentums, auf welche die Heidenchristen als Reiser aufgepfropft worden seien. Die Wurzel trägt die aufgepfropften Heidenchristen, und wenn die von der Wurzel abgebrochenen Juden sich bekehrten, würden sie leicht wieder in den guten Ölbaum eingepfropft werden. Das Gleichnis weist eine entscheidende Besonderheit auf; denn Gott, dessen Gnade die Pfropfungen verantwortet, wirkt *contra naturam* (Rm 11,24:), und zwar, wie die mittelalterlichen Kommentatoren wissen, *contra naturam inserendi* (‚gegen die Natur des Pfropfens‘).[673] Gepfropft wird nämlich nicht, wie in der antiken Agrartechnik üblich, ein edleres Reis auf einen unedleren Stamm, sondern ein Reis vom unedlen, wilden *oleaster* auf den edlen, kultivierten Ölbaumstamm (*bona oliva*).[674] Somit handelt es sich, wenn die vom ‚wilden Öbaum‘ genommenen Reiser der Heidenchristen auf die kraftvoll-gute Wurzel des ‚edlen Ölbaums‘ gepfropft werden, um eine Veredelung „des Pfropfreises durch den Baum“.[675]

Wenn Gottfrieds Baum- und Pfropfmetapher konnotativ an Paulus’ Ölbaumgleichnis angelehnt sein sollte, was angesichts der bei Gottfried häufiger zu beobachtenden subtilen Anspielungen auf biblische oder religiöse Denkfiguren und Motive nicht unwahrscheinlich ist,[676] würden sich daraus einige weiterführende Deutungsperspektiven ergeben. Zunächst ist aber die Herübernahme weiter zu plausibilisieren. Tatsächlich hat im frühen 12. Jahrhundert schon einmal ein Literat das paulinische Ölbaumgleichnis

672 Rm 11,17–24 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 5, S. 745).

673 Siehe etwa Petr. Lomb. collect., PL 191,1488A: *Insertus es, dico, et hic contra naturam, quia naturale est ut surculum bonæ arboris inseramus in truncum malæ, non surculum malæ in truncum bonæ.* Vgl. dazu auch von Moos 1965, S. 36 Anm. 41.

674 Vgl. Wirth 2011b, S. 24: „Unedle Zweige eines Oleasters in einen, über Jahrhunderte gezüchteten edlen Ölbaum zu pfropfen – das macht, weiß Gott, keinen Sinn.“ Schwindt 2007 zeigt, dass der Olivenbaum morphologisch „mehr Wurzel als Stamm und Krone“ (S. 78) ist, und verdeutlicht so, inwiefern es für Paulus nicht nötig gewesen sein muss, den Stamm ausdrücklich zu erwähnen.

675 Von Moos 1965, S. 36 Anm. 41. So sagt es auch die mittelalterliche Exegese, siehe etwa Petr. Lomb. collect., PL 191,1488A: Et insertus es in bonam olivam [Rm 11,24]*, id est unitus es per fidem patriarchis et apostolis, qui pinguedinem sancti Spiritus habuerunt. Oliva enim hic intelligitur fides patriarcharum.*

676 Vgl. Wachinger 2002; Köbele 2004.

für poetologisch-literaturkritische Zwecke herangezogen: Hildebert von Lavardin (gest. 1134), ein bedeutender lateinischer Autor seiner Zeit, dessen Briefe weithin gerühmt und im Schulunterricht nachgeahmt wurden,[677] verwendet in einem Brief an Reginald von Canterbury Teile des Ölbaumgleichnisses für ein Lob von dessen *Vita Malchi*. In Reginalds Text seien auf so treffliche Weise einerseits Abschweifungen eingestreut und das historische Geschehen mit fabelhaften Erdichtungen unterstützt, andererseits den ‚Pflichten der Natur wie des Wahren' (*et naturae pariter et veri officia*) in knapper Rede genüge getan, dass beide Aspekte wie der wilde (*silvester oleaster*) und der echte Ölbaum (*olea naturalis*) ‚in einen Stamm' (*in unum stipitem*) zusammengewachsen seien.[678] Auch hier geht es also um die richtige Inventio.[679] Mit dem ‚Stamm' (*stipes*), den Hildebert dem Wurzel-Gleichnis aufpfropft, ist es nur noch ein kurzer Weg zu Gottfried, der, seinerseits (weiter) pfropfend, dem auf ungenanntem Stamm geimpften Reis Äste und Blüten angefügt hätte.

Der jüdischen Wurzel des Ölbaumgleichnisses entspräche bei Gottfried auf den ersten Blick eine Leerstelle: Weder eine Wurzel noch einen Stamm erwähnt er. Doch gerade weil er stattdessen aus dem Reis Äste und Blüten entspringen lässt (siehe unten), wird man – in der Logik der Metapher – das Reis auch zurück in Richtung seiner Unterlage lesen dürfen. Diese Unterlage müsste im Sinn des Ölbaumgleichnisses vom *rîs* so unterschieden sein wie das Judentum von den Heidenchristen. Der Stamm, auf den Veldeke pfropft, könnte deshalb nur die lateinische Literatur der Antike sowie die lateinische Poetik als *bona olea* sein.[680] Und wirklich ist Veldeke nicht so sehr für seine Minnelieder oder seinen *Servatius* berühmt geworden, sondern für seinen *Eneas*, den er also, metaphorologisch betrachtet, im Rückgriff auf die ‚radikalen' Inventio-Verfahren der Poetik auf die *Aeneis* Vergils (siehe He. En. 13511) als antike Wurzel aufgepfropft hat.[681] Daraus ergibt sich interpretatorisch eine Re-Perspektivierung des Veldeke-Lobs:

677 Zu Hildebert vgl. von Moos 1965, S. 5–15 (Biographisches), 38–43 (Rezeption und Wirkung). Eine Studie über eine mögliche Rezeption Hildeberts durch Gottfried steht, soweit ich sehe, noch aus; assoziative Erwähnungen finde ich bei Jaeger 1977, S. 136; Ganz 1978b, S. XXXVI.

678 Hild. epist. 3,15, PL 171,292A–B: *Malchum tuum occupatus quidem suscepi, sed invitus dereliqui. Quem licet ecclesiasticis impeditus negotiis ad finem tamen usque perlegi, in eo et venustatem ordinis admiratus et virtutem. In quo satis competenter poetica evagatus licentia, rei gestae non solum figmentis subvenisti fabularum, sed et naturæ pariter et veri officia succineto sunt sermone demonstrata. Silvester oleaster et olea naturalis ita in unum stipitem cohæserunt, ut cum neuter sit idem qui alter, tamen effectu sit unus alter.* Für eine Übersetzung vgl. von Moos 1965, S. 32, für eine ausführliche Interpretation S. 32–37, zur paradoxen Bezeichnung der kultivierten *olea* als *naturalis* S. 35.

679 Vgl. von Moos 1965, S. 34.

680 Vgl. das entschiedene Votum bei Kohl 2007, S. 542 f.

681 Veldeke steht am Ende der Epiker-Reihe und bildet den Übergang zu den Minnesängern (Go. Tr. 4751 ff.). Gepriesen wird er dafür, dass er einerseits ‚mit der Fülle seiner Verstandeskräfte *erzählte*' (Go. Tr. 4727: *der sprach ûz vollen sinnen*), andererseits ‚wohlklingend von der Liebe *sang*' (Go. Tr. 4728: *wie wol sang er von minnen*). Weil sein *Servatius* kaum als traditionsstiftendes Meister-

Veldeke veredelte mit seiner innovierenden Pfropfung auf die höherwertige Wurzel der analog zum Judentum verstandenen lateinischen Dichtung und Poetik nicht, wie die Forschung öfter gedeutet hat, den Stamm der deutschen Dichtung vor ihm,[682] sondern in Analogie zu den Reisern des heidenchristlichen ‚wilden Ölbaums' (*oleaster*) das Reis seines Gedichts und seiner eigenen Kunst der Inventio sowie den daraus gewachsenen Baum der deutschen Dichtkunst. Veldeke pfropfte *contra naturam inserendi*.

Eine weitere interpretatorische Konsequenz für das Veldeke-Lob ergibt sich aus dem genauen Verständnis der Implikationen des Pfropfens *contra naturam inserendi*: Die Veredelung unterstellt Veldeke der lateinischen Dichtungs- und Poetiktradition, die er zugleich selbständig und innovativ weiterführt: Einerseits begründet er eine neue, lobenswerte deutschsprachige Dichtkunst, andererseits ist diese Dichtkunst deshalb preiswürdig, weil sie *inserta in bonam olivam* ist. Die Artifizialität des Pfropfens figuriert gerade diese poetologische Dynamisierung des Verhältnisses von Kontinuität und Diskontinuität im Zeichen des agonalen Verhältnisses zu den Vorgängern und verdeutlicht so beispielhaft die Grundthese der vorliegenden Studie. Die literaturgeschichtlich-poetologische Dynamisierung durch die Pfropfmetapher entspricht zudem recht genau derjenigen allgemein ideengeschichtlichen, die das Mittelalter ins Bild von den ‚Zwergen auf den Schultern von Riesen, von wo aus sie weiter als diese sehen können', zu fassen gewusst hat. Zuletzt kann durch die Pfropfmetapher im Zeichen des Ölbaumgleichnisses eine Art typologischer Erfüllung und wohl auch Überbietung intendiert sein: Veldeke hätte dann durch seine Pfropfung nicht nur seine eigene Kunst veredelt, sondern auch – über die Wurzel hinaus – einen Fortschritt erzielt, der vielleicht nicht mehr allein mit literaturkritischen Maßstäben zu messen wäre. Festhalten lässt sich jedenfalls: Die deutsche Literatur vor Veldeke und bei Wolfram ist verwildert und ohne Aussicht auf das ‚Heil' literaturkritischer Anerkennung; nach Veldeke und gegen Wolfram kann sie, zum *socius* der antiken *radix* geworden, anerkannt werden von der literaturkritischen Instanz, die hier Gottfried, als Metapherngeber Paulus imitierend, vertritt.

werk deutscher Erzählkunst gelten kann, kommt für diese Seite nur der *Eneas* (als Antikenroman) in Betracht. Vgl. dazu auch Krohn 2008, S. 102 (zu Go. Tr. 4726, 4727 und 4728). Dass Gottfried Veldeke mit dem Bezug zur Antike assoziiert hat, belegt auch seine Vermutung, Veldeke habe seine *wîsheit* aus der Pegasusquelle genommen (Go. Tr. 4731), vgl. dazu Hahn 1967, bes. S. 231; Schulze 1967, bes. S. 295 f.

682 Vgl. Schulze 1967, S. 301 („Baum, der durch das Einpfropfen veredelt wird"); Winkelmann 1975, S. 102 („Das erste Reis, mit dem Veldeke den ‚wilden' Baum der deutschen Dichtung veredelt [...]"); Müller-Kleimann 1990, S. 322 („Die zentrale Metapher des veredelten, blühenden Baumes der Verse 4736 ff. [...]"), S. 323 („Blüten des veredelten Baumes") u. ö.; Tomasek 2007, S. 148 („[...] die veredelnde Wirkung, die von Veldeke auf die deutsche Dichtung ausgegangen ist [...]"). Vgl. dagegen Schmitz 2007, S. 93 Anm. 303: „Müller-Kleimann und Winkelmann gehen davon aus, Gottfried habe als spezielle Veredelungstechnik die Domestizierung einer wilden Pflanze im Sinn. [...]. Dies geht aus der Stelle nicht hervor. Gottfried deutet weder auf eine bestimmte Methode des Pfropfens noch auf einen seiner vielfältigen Zwecke."

Mit dieser Deutung gerät noch einmal Wolfram in den Blick. Er und Kyot, von Gottfried mit dem Vorwurf belegt, dem *wilden* anzuhängen und nachzujagen (Go. Tr. 4665 f. und 4683), wollen vor dem Hintergrund des Ölbaumgleichnisses, folgt man Gottfrieds Kritik, von der veredelnden Wirkung der kultivierteren und kultivierenden *bona olea*-Poetik nichts wissen, sondern beim *oleaster*, dem *wilden* Ölbaum der regellosen und ungezügelten Inventio bleiben. Wie Wolfram selbst in Bezug auf das Dichten des *Parzival* gesagt hatte: *dar zuo gehôrte wilder funt* (Wo. Pz. 4,5). Der Gegensatz zwischen Veldekes preiswürdiger und Wolframs tadelnswerter Inventio lässt sich vertiefen und präzisieren. Den Kontrast zwischen dem *stoc* (Go. Tr. 4673), mit dem Wolfram und Kyot ihren unbehaglichen Schatten spenden, und dem fruchtbaren Stamm, der Äste und Blüten treibt, habe ich oben bereits herausgehoben. Die antike Vorlage für die Metapher des schattenspendenden Baumstumpfs (Go. Tr. 4673–4675) bietet Lukans *Bellum civile* (Lucan. 1,140).[683] Lukan entwirft für Pompeius, den Kontrahenten Julius Cäsars im römischen Bürgerkrieg, das Gleichnis einer hohen, das heißt alten (allerdings eher altersschwachen denn altehrwürdigen) Eiche, die ‚nur mit ihrem Stamm, nicht mit Laub Schatten wirft' (Lucan. 1,140: *trunco, non frondibus efficit umbram*). Wenn der Schatten, der, wie Vergil in den *Georgica* ausführt, von Blattwerk und Ästen eines ‚Mutterbaumes' geworfen, die jungen, unten am Stamm wachsenden Schößlinge unfruchtbar macht, weil er ihnen das Licht nimmt – solange nicht die ‚Kunst' die Schößlinge auf dem Feld verteilt (Verg. georg. 2,53 f.) –, auch eine implizite poetologische Metapher für den ‚übermächtigen' Schatten der literarischen Vorgänger ist, in den man sich bei der Imitatio gestellt sieht und dem durch Aemulatio zu entfliehen ist,[684] kann Gottfrieds Zuschreibung eines schattenlosen Stamms an Wolfram auch so verstanden werden, dass er dem Vorgänger schlechthin die Kraft des schädlichen Schattenwurfs abspricht. Behauptet Gottfried auf diese Weise, keine ‚Einflussangst' zu verspüren, zeigt die ‚Entlaubung' Wolframs nichtsdestoweniger, dass er vom ‚mutigen' Verlangen nach Überbietung getrieben ist.

Damit ist jedoch nur ein Teil des Lukan'schen Gleichnisses abgegolten, der andere besagt: Die alte Eiche, die noch die Insignien ihres früheren Ruhms trägt, verfügt außerdem über keine ‚starken Wurzeln' mehr (Lucan. 1,138: *nec iam validis radicibus haerens*).[685] Wolfram kehrt vor diesem Hintergrund in Gottfrieds Literaturexkurs nicht

683 Die erneute Identifizierung – nach der ersten Entdeckung durch Creizenach 1864, S. 30 – vermeldeten im gleichen Jahr unabhängig voneinander von Moos 1976, S. 428 f., und Worstbrock 1976. Das Zitat ist nicht nur bei Abaelard, sondern auch in den Poetiken, etwa bei Matthäus von Vendôme (Matth. ars, prol. 7), beliebt, vgl. Scholz 2011, S. 376 (zu Go. Tr. 4673–4675).

684 Vgl. J. Henkel 2014, S. 35–38 und bes. 53–58

685 Wurzeln, die bis in den Tartarus reichen, und ein ‚gewaltiger Schatten' (*ingens umbra*) – in diesen Rahmen stellt Vergil sein Loblied auf die italische Eiche (Verg. georg. 2,291–297). Die ‚altersschwache Eiche', mit der Pompeius verglichen wird, bildet demnach ein scharf konturiertes Gegenbild zur sonst bei den Römern üblichen Symbolik der Eiche, die Jupiter heilig ist und der man den höchsten Rang unter den Bäumen zuspricht, aus deren Laub man außerdem den ‚Bürgerkranz'

nur als jemand, der mit dem Baumstumpf Schatten wirft, wieder, sondern auch als jemand, dessen Wurzel gleich derjenigen der ‚Eiche' Pompeius aus Altersschwäche nur mehr invalid ist – und somit als doppelter Widerpart zu Veldeke, dessen Wurzel fester als er selbst und dessen Schatten nur von Gottfrieds Ambition übertroffen wird (Go. Tr. 4913 f.). Ist Wolfram einmal als Wiedergänger Lukans identifiziert,[686] klären sich zwei weitere rätselhafte Stellen in Gottfrieds Invektive gegen den Kontrahenten auf.

Lukan, dessen *Bellum civile* als Anti-*Aeneis* gelesen werden kann,[687] setzt an die Stelle der von der Sibylle geleiteten Unterweltsreise des Aeneas im sechsten Buch der *Aeneis*, die in Anchises' Prophezeiung der künftigen Größe Roms mündet (Verg. Aen. 6,756–853), im sechsten Buch seines Geschichtsepos' eine Totenbeschwörung durch die Hexe Erichtho (Lucan. 6,413–830), ein nekromantisches Spektakel von ungeheurer Faszination, bei dem das ‚Schattenbild' (*umbra*, Lucan. 6,717 passim) eines kürzlich Verstorbenen zurückgerufen und zur Voraussage über den Tod des Pompeius und die gesteigerten Gräuel des Bürgerkriegs genötigt wird.[688] Assoziiert man Wolfram mit Pompeius bzw. dessen Sohn Sextus Pompeius, der Erichtho nach der Zukunft fragt und so die Beschwö-

geflochten hat (siehe Verg. Aen. 6,772: *umbrata* [!] *gerunt civili tempora quercu*), vgl. Demandt 2005, S. 117–119.

686 Das Bürgerkriegsthema ‚Brudermord' (Lucan. 1,95 passim) mag zur Identifikation beigetragen haben, befindet sich doch Wolframs Held Parzival in der Gefahr, am Ende den ‚Brudermord' in Anführungszeichen (die Tötung Ithers; zur Bewertung Wo. Pz. 475,21) als faktischen Brudermord (im Zweikampf mit Feirefiz) in gesteigerter Form zu wiederholen. Chinca 1993, S. 61–85, zieht den *poeta et historiographus* Lukan und die Verarbeitung der generischen Anomalie, die sein *Bellum civile* für das mittelalterliche Gattungssystem bedeutet habe, in Lukan-Accessus und -Kommentaren heran, um Gottfrieds „non historiographic use of history" (S. 81) präziser fassen zu können als ‚Poetisierung' der Geschichte, die „in the experimental manner of a romance" (S. 81) ihren Sinn entwerfe. Dabei kommt Lukan als Analogie, gewissermaßen als ‚Figur des Dritten' in den Blick, nicht aber als Autor, den Gottfried tatsächlich imitiert habe (vgl. S. 62 f.). Wenn es Chinca derart um eine ‚Systemreferenz' auf Lukan geht, ist meine Position, die eine Referenz auf einzelne Lukan-Stellen postuliert und daraus die Systematizität (wiederholte Konfrontation: Wolfram – Veldeke, Lukan – Vergil) der poetologischen Reflexion zu gewinnen sucht, davon nicht berührt.

687 Lukans *Bellum civile* wurde lange als „Gegen-*Aeneis*" (Fuhrmann 2005, S. 373) verstanden. Die jüngere Forschung hat zwar die darin ausgedrückte starre Opposition der beiden Epen relativiert und dagegen die Dynamik und Komplexität der Vergil-Bezüge bei Lukan herausgearbeitet, die Tendenz zur ‚Gegenstimme' aber nicht verabschiedet, vgl. hierzu Casali 2011.

688 Die Anregung dazu, Vergil und Lukan gegenüberzustellen, kann Gottfried also auch aus den zentralen Figuren des jeweils 6. Buchs beider Epen bezogen haben: Lukans in ‚schwarzer Magie' kompetente Erichtho ist die Gegenfigur zu Vergils positiv besetzter Sibylle. Sibylle und Erichtho zu assoziieren, scheint – wie die Assoziation von Schwarzkunst bzw. Magie mit Lukans Erichtho – der mhd. Literatur zu Zeiten Gottfrieds geläufig gewesen zu sein: Hartmann von Aue, der (als einziger mhd. Autor) auf *Erictô* [...], / *von der uns Lûcânus zalt* (Ha. Er. 5218), Bezug nimmt, führt sie als Nekromantin (Ha. Er. 5219–5222) und Vorgängerin der Magierin und Teufelsbündnerin Famurgan (Ha. Er. 5156–5214) ein, vor allem aber nennt er sie in einem Atemzug mit der *Sibillâ* (Ha. Er. 5216). Vgl. zur Stelle Kern / Ebenbauer 2003, S. 242; Scholz 2007, S. 815 f. (zu Ha. Er. 5216–5231).

rung der *umbra* in Gang setzt, erklärt sich Gottfrieds Spitze, er habe nicht die *muoze*, nach *glôsen* für die erfabelten Geschichten der *vindaere wilder maere* in ‚Büchern der Schwarzkunst' (Go. Tr. 4690: *in den swarzen buochen*) zu suchen: Gottfried bringt Wolfram, der übrigens den Zauberer Clinschor, den Antagonisten Gawans, des zweiten *Parzival*-Helden, vom Zauberer *Virgîlius* (Wo. Pz. 656,17) abstammen lässt, und wohl auch Kyot mithilfe des Lukan-Zitats mit der *nigrômanzî* in einen Zusammenhang, und dies obwohl oder gerade weil Wolfram im Hinblick auf seinen Kompagnon, den Zauberer Kyot (Wo. Pz. 416,21), ausdrücklich betont hat, dieser habe die in ‚magischen Zeichen' geschriebene und in Toledo, der Hauptstadt der *nigromantia*, gefundene Erstfassung der Gralsgeschichte ‚ohne Hilfe der *schwarzen* Künste' (Wo. Pz. 453,17: *ân den list von nigrômanzî*) lesen gelernt.[689] Der über das Zitat (Go. Tr. 4673–4675 = Lucan. 1,40) hergestellte Konnex unterschiebt Wolfram, was dieser selbst ausdrücklich zurückgewiesen hat (vielleicht aber, wie die gehäuften Magie-Bezüge nahelegen, eigentlich doch in Kauf nimmt).

Nicht zuletzt kann das Lukan-Zitat auch erklären, warum Wolfram als einziger Dichter in Gottfrieds Literaturexkurs nicht beim Namen genannt wird: Lukan invertiert mit dem zitierten Vers (*trunco, non frondibus efficit umbram*) die kurz zuvor gegebene Umschreibung des Pompeius durch das Syntagma *magni nominis umbra* – ‚Schatten eines großen Namens' (Lucan. 1,135).[690] In diesem Kontext am Anfang des Werks meint *umbra* wohl etwa das, was wir heute noch mit ‚ein Schatten seiner selbst' meinen. Zugleich weist die *umbra*, die auch das ‚Schattenbild eines Verstorbenen' ist, voraus auf den Tod des Pompeius (und den durch Namensstreichung herbeigeführten ‚Tod des Autors' Wolfram). Schließlich meint *magni nominis umbra* für den Literaturexkurs, dass die fragliche Passage (Go. Tr. 4638–4690) nur den ‚Schatten eines großen Namens' – etwa: *des hasen geselle* (Go. Tr. 4638) –, nicht aber diesen Namen selbst bietet.

Auf einer weiteren Ebene, auf der sich Gottfrieds Metapher zur poetologischen Selbstreflexion der literarhistorischen Revue auswächst, kann die Pfropfmetapher

689 Dass Gottfrieds ‚Bücher der Schwarzkunst' (Go. Tr. 4690) auf die Kyot-Stelle (453,17) zielen, ist bekannt, vgl. Krohn 2008, S. 99 (zu Go. Tr. 4690); Scholz 2011, S. 377 (zu Go. Tr. 4688–4690). Weitgehend folge ich Nellmann 1988, S. 54–67, der Gottfrieds Spitze (Go. Tr. 4690) sehr genau analysiert und überzeugend als Kritik an Wolframs falscher Quellenwahl einerseits, am ursprünglichen Finder der Quelle, Kyot selbst, andererseits gedeutet hat (bes. S. 65–67). Allerdings glaube ich nicht, dass Gottfried sich auf eine um 1200 sich durchsetzende *nigromantia* im Sinn einer allgemeinen Beschwörung von Dämonen bezieht (Nellmann 1988, S. 57), die „(fast) nichts zu tun [hat] mit Nekromantie" (S. 56). Im Gegenteil vermute ich, dass Gottfried für Wolfram, der sich bzw. Kyot ja auch nicht grundlos von der *nigrômanzî* distanziert, ganz gezielt den Sinn der Wahrsagung durch Totenbeschwörung von Lukan her unterlegt, der übrigens auch in einem der wichtigsten Texte der Zeit, in Hartmanns *Erec*, ‚beschworen' wird, wenn es an einer Stelle, die Nellmann entgangen zu sein scheint, über Erichtho heißt (siehe auch die vorige Anm.), *daz ir zouberlîch gewalt, / swem si wolde, gebôt, / der dâ vor was lange tôt, / daz er erstuont wol gesunt* (Ha. Er. 5219–5222).

690 Lucan. 1,135 wurde von mittelalterlichen Autoren häufiger für Zwecke der Kritik zitiert, vgl. Sanford 1934, S. 6 f.

selbst als Aufpfropfung der gegenwärtigen deutschen Literatur und ihrer metaphorischen Reflexion auf die Wurzel der lange vergangenen antiken und den Stamm der noch nicht ganz so alten lateinischen Literatur und ihrer metaphorischen Reflexion – etwa Hildeberts – verstanden werden. Die Äste und Blüten, die Gottfried den nach Veldeke Dichtenden zuschreibt, kommen dann eigentlich erst durch ihre Aktualisierung und kritische Würdigung im Literaturexkurs zur vollen Geltung – durch Gottfrieds Einsetzung.

Zum zweiten Vorschlag: Den eigentlichen Anlass dazu, für Veldeke die Pfropfreismetapher zu benutzen, dürfte ihm die im *Eneas* herausgestellte Traditionalität des Stoffs vermittelt haben. Veldeke beruft sich an fünf Stellen, die Wendepunkte im Erzählverlauf markieren, auf Vergil, den er jeweils als Gewährsmann für ein erzähltes Detail nennt,[691] sowie einmal im Epilog, um die Verantwortung für die Wahrheit der Materia, die er aus Vergils *Aeneis* übernommen habe, an den römischen Dichter abzugeben.[692] Veldeke, der also seinen *Eneas* als Vergil-Imitatio wiedergedichtet haben will, hat demnach seinen eigenen Autornamen, seine eigene ‚Autorität' aufs Engste mit Vergil verbunden. Seine Originalität konstituiert sich durch die Neubearbeitung von Vergils Aeneas-Materia, wodurch der mit der Signatur erhobene Anspruch auf Eigentum an der *materia tractata* durchgesetzt werden soll. Wollte man Veldeke angemessen loben, wäre dieser Zusammenhang zu berücksichtigen. Hätte also Gottfried, der von ihm selbst genannten Findekunst (Go. Tr. 4742 f.: *spaehe der meisterlîchen vünde*) eingedenk, sich auf die Suche gemacht, um Veldeke ein Lob zu spenden, bei dem auch dessen Vorgänger, dem sich Veldekes Meisterleistung in deutscher Sprache maßgeblich verdankt, zu seinem Recht käme – und ich bin sicher: er hat –, hätte er vermutlich bald eine *Aeneis*-Handschrift konsultiert oder sich seiner Schulzeit erinnert. Und dann wäre er bald auf eine der zahlreichen Vergilviten (*vitae Vergilianae*) gestoßen, die, in der Regel als Beigaben zu den mittelalterlichen Vergil-Handschriften überliefert (oft als Teil des Accessus),[693] ihm grundlegende Informationen zu Leben und Werk des antiken Dichters mitgeteilt hätten.[694] Die meisten dieser Viten enthalten zwei bemerkenswerte Anekdoten, die Aus-

691 Siehe He. En. 18,11: Eneas' Abstammung; He. En. 21,25: Iunos Hass auf Eneas wegen des Paris-Urteils; He. En. 26,17: den Bau Karthagos übergeht Veldeke, weil Vergil davon erzählt hat; He. En. 84,40: dass die Sibylle in einem Tempel wohnt; He. En. 131,29: über das vornehme Geschlecht des Tyrreus.

692 He. En. 354,21–26: *diu bûch heizent Êneide, / diu Virgiljûs dâ von screib, / von dem uns diu rede bleib, / der tôt is uber manech jâr. / ne louch er niht, sô ist ez wâr, / daz Heinrîch gemachet hât dernâch.* Ausführlich besprochen werden Veldekes sechs Vergil-Referenzen von Dittrich 1966, S. 1–37; Opitz 1998, S. 148–170.

693 Die Viten können selbständige Beigaben sein, gehen aber öfter als „[i]ntegraler Bestandteil" in die mittelalterlichen Vergil-Accessus ein, vgl. LMA 1980–1999, Bd. 8, Sp. 1523–1526, Zitat Sp. 1523.

694 Vgl. die grundlegenden Studien: Bayer 1981; W. Suerbaum 1981. Zur älteren Forschung vgl. die Bibliographie Holzberg / Lorenz 2002. Vgl. zuletzt Brugnoli / Stok 2006; Zogg 2016, bes. S. 78–80.

gangspunkt für die Etymologie[695] der Namen *Virgilius* und *Publius* und, so meine These, der Anlass für Gottfrieds Pfropfreismetapher sind. Ich zitiere beide Anekdoten nach der grundlegenden Vergil-Vita Suetons (siehe auch Kap. 3.2), die, nur in der vom spätantiken Grammatiker Donat überarbeiteten Form erhalten und demnach *Vita Suetoniana-Donatiana* genannt (VSD), in zahlreichen Handschriften überliefert ist und die nachfolgenden Viten maßgeblich beeinflusst hat.[696]

Die VSD berichtet, erstens, von einem Traum der Mutter Vergils:

> Praegnans eum mater somniavit enixam se laureum ramum, quem contactu terrae coaluisse et excrevisse illico in speciem maturae arboris refertaeque variis pomis et floribus, ac sequenti luce cum marito rus propinquum petens ex itinere devertit atque in subiecta fossa partu levata est.

> Als seine Mutter mit ihm schwanger war, träumte ihr, sie habe ein Lorbeerreis geboren; dieses sei bei seiner Berührung mit der Erde gar mächtig aufgeschossen und schnell zu einem reifen Baum herangewachsen, der mit bunten Blüten und Früchten über und über prangte; und als sie am nächsten Morgen mit ihrem Gatten auf das benachbarte Landgut reiste, bog sie vom Wege ab und genas ihres Kindes in einem unten <am Straßenrand> ausgehobenen Graben.[697]

Der Traum ist ein *praesagium*, das in minimaler Verhüllung den künftigen Dichter-Ruhm Vergils bezeichnet, der im Traum als ‚Lorbeerreis' (*laureus ramus*), das heißt als apollinisches Dichter-Symbol,[698] geboren wird und zum mit Blüten prangenden Dichterbaum heranwächst.[699] Für den Literaturexkurs ist die Stelle auch außerhalb der Pfropfmetapher interessant, inszeniert Gottfried doch einen Wettkampf zwischen Hartmann von Aue, dem er das *lôrzwî* (Go. Tr. 4637) – ‚Lorbeerzweig', lateinisch *laureus ramus* – und damit die ‚Dichterkrone' zuspricht, und Wolfram von Eschenbach, der verborgen hinter dem Kryptonym, dem ‚Schattennamen' *des hasen geselle* (Go. Tr. 4638) unberechtigten Anspruch auf das *lôrschapelekîn* (4642), den ‚Lorbeerkranz', erhebe.[700] Für den Baum der deutschen Dichtung ist entscheidend, dass der ungeborene Sohn im Traum der

695 Die Verbreitung der Etymologien von Vergils Namen (Publius Virgilius Maro) ist kaum erforscht, vgl. W. Suerbaum 1981, S. 1229 m. Anm. 119.

696 Zur Überlieferung vgl. W. Suerbaum 1981, S. 1181, zur Abhängigkeit der späteren Viten von der VSD S. 1158.

697 VSD 3, Z. 9–14, S. 214 (Übers. Bayer 1981, S. 215).

698 Vgl. DNP 1996–2010, Bd. 3, Sp. 904–906.

699 Ausbuchstabiert dann z.B. in der Vita Focae 18 f., S. 292: *Facta est interprete lauro / certa parens onerisque sui cognoverat artem.*

700 Zum Lorbeer als „Ehrenzeichen" vgl. die bei Scholz 2011, S. 367 (zu Go. Tr. 4637), verzeichnete Forschung, darunter bes. Schulze 1967. Schulze erwägt zwei mögliche Quellengruppen, denen Gottfried den Lorbeerkranz als Ehrenzeichen für einen Dichter entnommen haben könnte: poetische und ‚literaturgeschichtliche' Texte (vgl. S. 290). Für die zweite Gruppe nennt sie Sueton (S. 290 f.), nicht aber die VSD, die ja ursprünglich aus Suetons weitgehend verlorenem *De poetis*-Kapitel von *De viris illustribus* stammt (vgl. Bayer 1981, S. 661).

Mutter „schnell zu einem reifen Baum herangewachsen [sei], der mit bunten Blüten und Früchten über und über prangte". Dieses Traumbild nimmt Gottfrieds Ausfaltung des Pfropfreises in den Äste und Blüten tragenden Literaturbaum und seine vergilischen Wurzeln vorweg. Um die Herkunft von Gottfrieds *rîs* vollends aufzuklären, sind allerdings die Abwandlungen des *laureus ramus* in weiteren Viten in Betracht zu ziehen, denn *ramus* ist, wie gesagt, mehr ‚Zweig' als ‚Reis'. In der *Vita Gudiana I* (9. Jahrhundert) etwa wird die Anekdote wiederholt, aus dem *ramus* ist jedoch eine *virga lauri*, ein echtes ‚Lorbeerreis' geworden, nach dem die Mutter ihren *Virgilius* dann benannte (*nominavit Virgilium a virga lauri*),[701] ebenso z. B. in der *Vita Monacensis I* (10. Jahrhundert).[702] Die Etymologie *Virgilius a virga lauri* avancierte also zum Gemeinplatz, der in vielen Viten zitiert wurde.[703] Wer im akademischen oder Schulbetrieb des Mittelalters ein wenig *de vita Virgilii* zu lesen bekam, konnte und musste fast auf die namensgebende *virga* stoßen. Die Etymologie blieb schließlich nicht auf die Viten beschränkt. Selbst beim Nachschlagen von *virga* im bedeutendsten Wörterbuch des Hochmittelalters, den *Derivationes* (Ende 12. Jahrhundert) des Uguccione da Pisa, stieß man auf die verbreitete Erzählung vom Traum der Mutter, die anekdotisch den Namen Vergils auf die *virga* (genauer: die Verkleinerungsform *virgula*) zurückführte.[704]

Doch damit nicht genug: Die VSD verbindet auch die Etymologie von Vergils Vornamen *Publius* mit einer Pfropfreis-Anekdote:

701 Expositio Gudiana, Z. 11–15, S. 252.

702 Siehe Vita Monac. I, Z. 7–19, S. 330–332.

703 Vgl. die schematische Übersicht über die Etymologien der jeweiligen Viten bei Bayer 1981, S. 757–759, hier S. 758.

704 Huguit. deriv., U 32, Bd. 2, S. 1281–1285, hier S. 1285: *Item a vireo* ***virga*** *-e: virge sunt summitates ramorum et arborum, quia virides sunt vel quia vim habent arguendi* [...] ***virgula*** *diminutivum* [...]. *Item a virgula dictus est* ***Virgilius****, quia mater eius somniavit quod pariebat quandam virgulam* [alternative Lesart laut Apparat: *virgam*]*, que usque ad celum pertingeret, quod nil aliud fuit nisi quod Virgilium pareret, quia sua sapientia, loquendo de astris, celum tangeret; unde* ***virgilianus*** *-a -um.* Vgl. zum Traum der Mutter in den *Derivationes* bereits W. Suerbaum 1981, S. 1174 und bes. S. 1234 f. Bemerkenswert ist, dass Uguccione da Pisa die *virga* ausdrücklich als ‚Reis' bestimmt (siehe die Formulierung *summitates ramorum et arborum*) und mit *virere* (‚grünen') in einen dezidierten Zusammenhang mit dynamischem pflanzlichem Wachstum bringt (siehe *quia virides sunt*). Auch in einem früheren Basiswörterbuch, in Papias' *Elementarium doctrinae*, findet sich die fragliche Namensetymologie s. v. Virgilius, wobei bemerkenswerterweise Vergils Biographie reduziert erscheint auf seinen von der *virga* abgeleiteten Namen, die Lebensjahre, in denen er poetisch aktiv war, und die Tatsache, dass er in seinen drei Werken drei griechischen Dichtern nachgefolgt ist – dies ein hier nicht im Einzelnen nachzuweisender Gemeinplatz der spätantiken und mittelalterlichen Vergil-Kommentierung – (Papias, s. v. *Virgilius*, fol. 186r): *Virgilius a uirga dictus. tres praecipue in scribendo poetas secutus est. Theocritum in bucolicis. hesiodum in georgicis. homerum in eneide. xxviii. anno cæpit scribere. mortuus est li.*

Et accessit aliud praesagium, si quidem virga populea more regionis in puerperiis eodem statim loco depacta ita brevi evaluit tempore, ut multo ante satas populos adaequavisset; quae arbor Vergilii ex eo dicta atque etiam consecrata est et summa gravidarum ac fetarum religione suscipientium ibi et solventium vota.

Auch trat noch ein anderes Vorzeichen hinzu, da ein Pappelreis, das nach dem in dieser Gegend herrschenden Brauch bei Geburten sofort an Ort und Stelle eingesenkt wurde, in kurzer Zeit so kräftig herangewachsen ist, daß es die lange zuvor gepflanzten Pappeln <bald> erreicht hatte; dieser Baum wurde seitdem der Baum des Vergil genannt und überdies heilig gehalten durch die innigste Ehrfurcht der Mütter, <die sie ihm> vor und nach ihrer schweren Stunde <erwiesen>; denn dort machten und erfüllten sie ihre Gelübde.[705]

Wieder begegnet ein schnell wachsender Baum und dieses Mal außerdem direkt eine *virga*, ein ‚Pappelreis' (*virga populea*),[706] bei dem das Attribut (*populea*) den Namen (*Publius*) erklärt. Die enge Verbindung von Vergils Namen mit dem ‚Reis' innerhalb der Viten-Tradition darf damit als erwiesen gelten.[707] Über die Viten hinaus sickerte die Etymologie ins lexikalische Wissen des Hochmittelalters. Dass Gottfried diese etymologische Tradition gekannt und zum Anlass für Vergil-Veldekes ‚erstes Reis' genommen hat, lässt sich nicht beweisen; einen bloßen Zufall halte ich jedoch für ziemlich ausgeschlossen, zumal bei Veldeke Vergil – genannt stets in der *virga*-Form *Virgiljûs* (siehe He. En. 18,11, 21,25, 26,17, 84,40, 131,29 und 354,22) – und in Vergil selbst das ‚Reis' namhaft gemacht wird.[708]

705 VSD 5, Z. 16–21, S. 214 (Übers. Bayer 1981, S. 215).

706 Weil die Pappel (*populus*) dem Herkules geweiht war (siehe Plin. nat. 12,3), nannte man sie auch *arbor Herculae*, so Verg. georg. 2,66 (statt *arbor* benutzt Vergil hier die poetische Form *arbos*). Vom Herkules-Baum führt die Assoziation schnell zur vielzitierten Sentenz, mit der sich Vergil – nach Auskunft des Asconius Pedianus, wie sie die VSD 46, Z. 193–199, S. 228, überliefert – gegen den Vorwurf des Plagiats gewehrt haben soll: *Asconius Pedianus libro, quem contra obtrectatores Vergilii scripsit, pauca admodum obiecta ei proponit eaque circa historiam fere et quod pleraque ab Homero sumpsisset; sed hoc ipsum crimen sic defendere adsuetum ait: cur non illi quoque eadem furta temptarent? Verum intellecturos facilius esse Herculi clavam quam Homero versum subripere.* Siehe hierzu Kap. 3.2.

707 Beide Anekdoten werden zuweilen auch nur für die Erklärung des Namens *Virgilius* eingesetzt, so in der Vita Monac. II, Z. 32–35, S. 372: *Et vocatus est Virgilius, quia pater plantavit in ipsius partu virgam populeam. Item dicitur Virgilius, quia mater sompniavit se parere virgam.*

708 Daneben mag auch eine Rolle gespielt haben, dass Veldekes *Eneas* von einem einzigartigen *rîs* erzählt, das Eneas für die Unterweltsfahrt benötigt (He. En. 86,40–87,34) und das ihm letztlich also die Aussicht auf den von seinem Geschlecht ausgehenden Stammbaum ermöglicht (He. En. 107,21–109,27). Dass diese Stelle Gottfried zur Pfropfmetapher veranlasst haben könnte, vermutet Kartschoke 2007, S. 777 f. (zu He. En. 87,14). Jenes ‚Reis' entspricht dem *aureus ramus* Vergils (Verg. Aen. 6,136–148), so dass Gottfried auch über Veldekes *rîs* zu Vergil gekommen wäre, und nur Vergil hätte ihm überdies das Bild einer parasitären Aufsitzerpflanze, das heißt das natürliche Komplement zum artifiziell gepfropften Reis, vermittelt, heißt es doch über den *aureus ramus*, als Vergil ihn gefunden hat, in einem Gleichnis (Verg. Aen. 6, 205–209 [Übers. E. Binder / G. Binder

So führte, um Gottfrieds spekulativ in Gang gesetzte Findekunst zu einem Ende zu bringen,[709] der Weg der Inventio zuerst vom Autor Veldeke zu dessen auktorialer Inszenierung im *Eneas*, wo Veldeke sich zur Imitatio Vergils bekannt hatte. Die nächste, vom Namen Vergils gewiesene Station waren vielleicht zwei biographische Anekdoten über die Geburt Vergils, die beide die Etymologien der Namen *Virgilius* und *Publius* mit einem Pfropfreis verbunden hatten, oder auch nur die allgemein bekannte Etymologie *Virgilius a virga*, die ihrerseits zuweilen mit dem Moment der Imitatio verbunden worden ist.[710] Von hier aus ließ sich leicht, zumal mit Galfrid im Rücken (Galfr. P.n. 689: *De tenui virga grandis protenditur arbor*), amplifizierend eine Pfropfmetapher für Veldeke entwickeln, die schließlich, vom Pfropfreis weiter assoziierend, über das paulinische Ölbaumgleichnis mit der gegenseitigen Durchdringung von Wurzel- und Pfropfmetapher in den literarhistorischen Stammbaum der deutschen Literatur münden konnte. Die Pfropf- und Baummetapher zeigt sich im Ganzen als performativer Vollzug dessen, was sie sagen will: Gottfried findet die *virga virgiliana*, pfropft sie auf Veldeke, der das ‚erste

2012, S. 301]): *quale solet silvis brumali frigore viscum / fronde virere nova, quod non sua seminat arbos, / et croceo fetu teretis circumdare truncos, / talis erat species auri frondentis opaca / ilice, sic leni crepitabat brattea vento* („Wie gewöhnlich in den Wäldern bei winterlicher Kälte die Mistel in jungem Laub ergrünt, ein fremdes Gewächs auf dem Baum, der sie trägt, und mit safrangelben Früchten die glatten Stämme umrankt, so sah das goldene Laub auf der düsteren Steineiche aus, so klirrte das Goldblech im sanften Wind.“). Deshalb vermute ich, dass die ‚Findung‘ allenfalls andersherum abgelaufen sein könnte: Gottfried wäre vom *laureus ramus* der Viten-Tradition ausgegangen, hätte im *laureus ramus* paronomastisch den *aureus ramus* der Unterweltfahrt enthalten gefunden und sich erinnert, dass der *aureus ramus*, vielleicht jetzt schon poetologisch konnotiert, auch bei Veldeke selbst zu finden gewesen wäre. Dann aber – und dies sei als Hypothese einmal postuliert – konnte Gottfried die im *Eneas* erzählte Suche nach dem *rîs*, die ihm wie eine Abkürzung (Veldeke erzählt vom *rîs* – *erstez rîs* als Reflexionsfigur für Veldeke) seiner eigenen langen und mühsamen Suche (Veldeke – Vergil – Viten – Vergil: *virga* – Veldeke: *erstez rîs*) erscheinen musste, dazu geführt haben, Veldekes im *êrsten rîs* figurierte Pioniertat mit der später daraus gezogenen ‚Findekunst‘ (*spaehe der meisterlîchen vünde*) zu verbinden (siehe He. En. 88,4 f.: *dô sanden sie* [die Götter] *in* [Eneas] *an die stat / rehte dâ her ez* [das *rîs*] *vant*; vgl. ferner *vinden* in He. En. 87,25). Die von Veldeke geschilderte Suche des Eneas nach dem *rîs* wäre dann so zu lesen, wie die spätantiken und mittelalterlichen Vitenbearbeiter die Suche des Vergil'schen Aeneas nach dem *aureus ramus* – d. i.: nach dem *laureus ramus* – hätten lesen können: als poetologische Wegmetapher für die Inventio.

709 Es ist dies ein Verfahren, das Gottfried textintern – mit leichter Variation – vorführt, wenn Isolde die Identität von Tantris und Tristan ‚findet‘ (Go. Tr. 10100–10122, 10598–10622), wie sie ausdrücklich ihrer Mutter berichtet: *wie wunderlîchen ich bevant, / daz er Tristan was genant* (Go. Tr. 10599 f.); *und vant dô mit den buochstaben, / die man ze beiden namen sol haben, / daz ez allez ein was* (Go. Tr. 10609–10611). Im Unterschied zu dieser Szene geht das inventive Verfahren, das Gottfried auf die *virga* führte, nicht vom *lût* (10102), dem Wortklang, aus, sondern von der Bedeutung (dem *sin*) des Autornamens ‚Heinrich von Veldeke‘ (wohl aber vom Wort *Virgilius*).

710 Siehe noch einmal Papias, s. v. *Virgilius*, fol. 186^{r}: *Virgilius a uirga dictus. tres praecipue in scribendo poetas secutus est. Theocritum in bucolicis. hesiodum in georgicis. homerum in eneide. xxviii. anno cæpit scribere. mortuus est li.*

Reis in deutscher Sprache‘ gepfropft habe, womit gemeint ist, dass dieser sich selbst bzw. seinen Text, der von oder nach ‚Vergil‘ sein will, als *virga* auf den Stamm *Virgilius* (*a virga lauri*) gesetzt habe. Derart produziert die Logik des Pfropfens eine hochkomplexe Reflexionsfigur, in der die literaturgeschichtliche Reflexion (*rîs*) mit ihrem Gegenstand (*Veldeke*) und ihrer Quelle (*virga*) zusammengesetzt wie -gewachsen erscheint.

Die aus dem Namen *Virgilius* genommene *virga* macht eine weitere Assoziation von Gottfrieds *rîs* (wieder) wahrscheinlich. Hahn hatte in einer Fußnote bereits 1967 darauf hingewiesen, dass bei Gottfrieds Pfropf- und Baummetapher „Anklänge an Wurzel-Jesse-Vorstellungen [...] zugrunde zu liegen [scheinen]“.[711] Gemäß der Weissagung Jesajas (Is 11,1–3) wird ‚aus der Wurzel Jesse‘ (*de radice Iesse*) ein ‚Reis‘ (*virga*) hervorgehen, auf dessen ‚Blüte‘ (*flos*) der (siebenfache) Geist Gottes ruhen wird.[712] Diese Weissagung wurde früh auf die menschliche Abkunft der ‚Blüte‘ Jesus bezogen, der vom ‚Reis‘ (*virga*), d. i. der ‚Jungfrau‘ (*virgo* in Is 7,14) und aus dem Hause Davids (nach Lc 1,27; Mt 1,20 usw.), des Sohns von Jesse, aus der *radix Iesse* also abstamme.[713] Gegen den Vorschlag, Gottfrieds Pfropfmetapher auf die Wurzel Jesse zu beziehen, erhob Müller-Kleimann den Einwand, „daß die Baumkrone bei Gottfried, im Unterschied zu dem von ihr [Hahn, J. S.] genannten Darstellungstypus, nicht unmittelbar aus der Wurzel, sondern aus dem neu gepfropften Reis hervorwächst“.[714] Diesen Einwand halte ich für nicht stichhaltig, weil die Metapher des Reises, das auf einen (nicht genannten) Stamm gepfropft wird, der im Fall des Ölbaums, welcher übrigens auch ein Mariensymbol sein kann,[715] mit der Wurzel fast identisch ist, und sich dann zu einem eigenen Baum auswächst mit Ästen (mhd. *este*), die logisch zwischen Baumstamm und Zweigen stehen, also wiederum auch diese beiden Teile des Baumes implizieren, und Blüten, die ihrerseits die nicht genannten Zweige (mhd. *zwî*) voraussetzen, fast zwangsläufig die Vorstellung der Wurzel impliziert. Ich denke, dass tatsächlich in Veldekes ‚erstem Reis‘ die *virga*-*virgo* anklingt, die sich *de radice Iesse* erhebt.[716] Die damit eröffnete poetologische Dimension des Pfropfens wäre eine typologische: Aus dem Alten wächst, im Alten liegt das Neue figural verborgen.

711 Hahn 1967, S. 232 Anm. 4. Vgl. auch Schwab 1967, S. 14–16, die mehr als ‚Anklänge‘ an den Wurzel-Jesse-Baum bei Rudolfs von Ems Adaptation der Pfropfmetapher plausibel macht, siehe dazu Kap. 4.5.2).

712 Is 11,1–3: *et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet* [2]*et requiescet super eum spiritus Domini spiritus sapientiae et intellectus spiritus consilii et fortitudinis spiritus scientiae et pietatis* [3]*et replebit eum spiritus timoris Domini non secundum visionem oculorum iudicabit neque secundum auditum aurium arguet.*

713 Vgl. Salzer 1893, S. 29–31; LMA 1980–1999, Bd. 9, Sp. 382.

714 Müller-Kleimann 1990, S. 312 Anm. 869.

715 Vgl. Salzer 1893, S. 26, 177–180, 497 f.

716 Man kann vielleicht noch an die – leider wohl einmalige – Insertion Vergils als Propheten (auf der Grundlage der vierten Ekloge) in eine Wurzel Jesse-Darstellung erinnern, wie sie sich in einer „Psalterhandschrift von Anfang oder der Mitte des 13. Jahrhunderts“ findet, vgl. Wlosok 2008, S. 257.

4.5.2 Rudolfs Fortsetzung

Wie schon bei Gottfried deutlich geworden ist, entfaltet die poetologische Pfropfmetapher ihr reflexives Potenzial auch dadurch, dass sie ‚autogenetisch' wirksam wird. Rudolf von Ems, der Gottfrieds Pfropfmetapher übernimmt und weitere Blüten treiben lässt,[717] gibt dafür ein gutes Beispiel, weil er seine poetischen Verfahren so intensiv am Vorbild Gottfrieds – und anderer Dichter – ausgerichtet hat,[718] dass die ältere Forschung von ihm abwertend als einem Epigonen gesprochen hat.[719] Die Pfropfmetapher verwendet er in dem für seine poetologische ‚Vergesellschaftung' besonders relevanten Prolog zum zweiten Buch des *Alexander*,[720] um einen ebenfalls nach Gottfrieds Muster erstellten Dichterkatalog einzuleiten.[721] Der Prolog zum zweiten Buch beginnt damit, dass Rudolf den ‚Meistern' seiner Wahl die vorgenommene Materia vorlegen möchte, damit sie ihm gemäß ihrer meisterhaften Umgangsformen ihre ‚hohe Kunst' zeigen.[722] Rudolf ist also auf die Vermittlung *hôher kunst* durch die Meister angewiesen, um die Alexander-Materia im Zeichen der Imitatio wiederdichten zu können. Außerdem bittet er die ‚Meister', ihm ihre ganze Aufmerksamkeit zukommen zu lassen und auf Missgriffe zu achten (Rud. Alex. 3068–3074). Leicht könne er nämlich *missevarn*, ‚vom Weg abkommen' (siehe Rud. Alex. 3074: *ob ich hie missevar*), weil er gegen den horazischen Rat (Hor. ars 38–40) eine Materia (hier *âventiure*) gewählt hat, der seine Kräfte nicht gewachsen sind – selbst eine Verdopplung des ‚Dichtersinns', der ihm fehlt, wäre nicht genug;[723] Wolfram, den Rudolf hier nachahmt, hatte eine Verdreifachung seiner selbst für kaum hinreichend erklärt, um die Parzival-Materia wiederzudichten (Wo. Pz. 4,2–8). Rudolf sucht also *lêre*, weil er den *künsterîchen*, den großen Vorgängern und ‚Meistern', unterlegen ist, und zwar *ir aller lêre*.[724] Die von

717 Vgl. Ragotzky 1971, S. 35; Plotke 2012, S. 361.

718 Vgl. vor allem Ehrismann 1919, S. 8, auch S. 27 u. ö. Zur neueren Forschung vgl. die Notizen in Kap. 3.4.7.

719 Auch dafür wäre – neben vielen anderen; noch Haug 1992, S. 311 f., setzt letztlich ein Verfallsmodell an – auf Ehrismann 1919, passim, zu verweisen. Der Epigonenbegriff ist in der neueren Forschung rehabilitiert worden, und zwar in modifizierter Form als ‚Epigonalität' (nach Meyer-Sickendiek 2001), vgl. jetzt Chalupa-Albrecht / Wick 2020. Mit Blick auf Rudolf von Ems haben den Sachverhalt (Epigonentum vs. Nachahmung) ausführlich klargestellt: von Ertzdorff 1967, S. 114–159 (ausdrücklich S. 129); Wachinger 1975, S. 64–71.

720 Vgl. Plotke 2012, S. 360–362.

721 Vgl. für das Folgende die gründliche Analyse des Prologs bei Finster 1971, S. 168–195.

722 Rud. Alex. 3063–3067: *Aller mîner meister kür / wil ich diz mære legen vür / und wil sie vlêhen und bitn / daz sie nâch meisterlîchen sitn / ir hôhe kunst mir zeigen.*

723 Rud. Alex. 3075–3081: *daz* [sc. dass Rudolf ‚vom Weg abkommt'] *vil lîhte muoz ergân, / wan ich mich an genomen hân / mit tumbes herzen stiure / sô rîcher âventiure, / wær gezwîvalt der sin / des ich erlâzen eines bin, / si gæb mir arbeit ze vil.*

724 Rud. Alex. 3082–3088: *dâ von ich lêre suochen wil, / wan ich mich niht gelîchen / mac den künsterîchen. / ich ger ir aller lêre: / mîn kunst hât meister mêre / dan ir ie würde her an mich: / an kunst verstânt sie alle sich.*

Rudolf apostrophierten Meister stehen im Gegensatz zu den Dichtern seiner Zeit, von denen es zwar viel mehr als ‚zu jeder früheren Zeit' (Rud. Alex. 3092: *in allen zîten ê*) gibt, die jedoch von *kunst* nichts wissen (Rud. Alex. 3089–3092): Die *kunst* steht, obwohl allgemein verbreitet, für sich allein, weil die zahllosen *künsterîchen liute* (Rud. Alex. 3096) hinsichtlich poetischer Meisterschaft die ‚Spur' der Vorgänger nicht erreichen.[725] Die ‚Nachgeborenen' können nicht einmal den ausgetretenen Spuren der Vorgänger folgen, geschweige denn eigene Wege gehen.

An die so eingeführte Wegmetaphorik, die Originalität als Grundproblem der Imitatio benennt, knüpft Rudolf mit der von Gottfried übernommenen Pfropfmetapher an:

Kunst ist uns allen wol erkant, 3105
doch sint ir wege vil ungebant,
des uns gemeiniu volge giht,
wan nieman nû sô guotes niht
gesprechen kan, sô man dô sprach
dô man uns kunst vor belzen sach 3110
ûf dem künsterîchen stam
von dem getiht urhap nam.
von Veldeke der wîse man
der rehter rîme alrêrst began
der künsterîche Heinrich, 3115
des stam hât wol gebreitet sich,
den uns sîn hôhiu wîsheit
z anevange hât geleit.
(Rud. Alex. 3105–3118)

Die Kunst ist uns allen gut bekannt, allerdings sind ihre Pfade kaum gebahnt, worin uns die Allgemeinheit zustimmt. Denn niemand kann heute etwas so Gutes dichten, wie man es damals tat, als man für uns Kunst auf den kunstgewaltigen Stamm, von dem das Dichten seinen Anfang nahm, vor-pfropfen sah. Von Veldeke, der kundige Mann, der zuallererst begann, gerade gerichtete Reime zu verwenden, der kunstgewaltige Heinrich – dessen Stamm, den uns seine hohe Kunstgelehrtheit als Anfangsgrund gelegt hat, hat sich tüchtig ausgebreitet.

Was ‚Kunst' ist, wissen die Späteren aus Anschauung der Früheren. Doch Kunst bedeutet mehr als Kenntnis der Früheren, und zwar, wie schon Herbort von Fritzlar deutlich gemacht hat (siehe Kap. 3.4.5), das Bahnen eigener, bisher unbetretener Wege; Kunst ist, im Praxis-Paradigma des Gehens begriffen, agonale Imitatio. Die Wege seien in Rudolfs Generation jedoch noch gänzlich *ungebant*, weil seine Zeitgenossen die *kunst* der ‚alten

725 Rud. Alex. 3093–3104: *doch stât diu kunst al eine, / swie si sî gemeine, / al eine als ich iu sagen wil: / künsterîcher liute ist vil, / die doch nicht koment an daz spor / daz uns ist getreten vor / an meisterlîcher sprüche kraft / und an hôher meisterschaft. / uns ist diu kunst al eine, / swie sie sî gemeine, / ir hort ist gar vereinet, / uns allen doch gemeinet.*

Meister‘ nicht zu überbieten vermögen. Mehr noch, die ‚Heutigen‘ kommen der Kunst der ‚Früheren‘ nicht einmal gleich (*wan nieman nû sô guotes niht / gesprechen kan, sô man dô sprach*). Ohne ein Wetteifern mit den Alten können sich die Jüngeren keine eigenen Wege bahnen. Die Herübernahme der Pfropfmetapher impliziert im Unterschied zu Gottfried, wo sie ein für die ‚Nachgeborenen‘ produktives Muster der Kunst der *spaehe* der Inventio bezeichnet hat (Go. Tr. 4747–4750: *daz alle, die nu sprechent, / daz die den wunsch dâ brechent / von bluomen und von rîsen / an worten unde an wîsen*), die Etablierung einer poetisch-artifiziellen, festgefügten Tradition (des Reimens), angesichts derer neue Kunst unmöglich erscheint.

Verantwortlich für die Etablierung dieser abgeschlossenen Tradition ist Veldeke. Anders als bei Gottfried, der die Pfropfmetapher für den Baum der deutschen Literatur in der Mitte seines Katalogs, beim Übergang von den Epikern zu den Lyrikern, platziert hat, stellt Rudolf sie an den Anfang seines Katalogs, wo Veldekes *erstez rîs* den Anfang jener Tradition bildet.[726] Veldeke wird so zum *anevanc* (‚Anfang‘) und *urhap* (‚Urheber‘) der deutschen Dichtung. Rudolf verschiebt Veldekes Pioniertat entsprechend vom *rîs* auf den *stam*.[727] Diese Verschiebung wirft ein helles Licht auf Rudolfs Eigenständigkeit, gerade weil der Prätext weiterhin sichtbar bleibt – die Wendung *erstez rîs* stammt eindeutig von Gottfried (Go. Tr. 4738: *er inpfete daz erste rîs / in tiutischer zungen*), aber der bei Gottfried ungenannte Stamm wird von Rudolf nachgetragen. Rudolfs Um- oder Überschreiben der Pfropfmetapher vollzieht somit selbst einen Pfropfakt, bei dem der Dichterkatalog des *Alexander* auf seinen Wirtsbaum, den Literaturexkurs des *Tristan*, geimpft und dadurch veredelt, aber auch verunselbständigt wird.

Mit dieser Umschrift verbindet sich, wie angedeutet, eine Umdeutung der literarhistorischen Bewertung. Während Gottfrieds Baummetapher, beim ersten Reis angefangen, eine Geschichte der Ausweitung – vom *rîs* über die Äste bis zu den Blüten –, nicht aber der Vollendung der poetischen Kunst impliziert, widerdichtet Rudolf sie als Verfallsnarrativ des ‚Früher war alles besser‘, genauer: des ‚Früher wird auch in Zukunft alles besser gewesen sein‘ (Rud. Alex. 3108–3112). Denn wenn der Stamm, den Gottfried in der Latenz seiner Quellen belassen hatte, bereits da ist, muss die Ausweitung zur ‚Baumkrone‘ verhältnismäßig geringer ausfallen und der Verfall früher einsetzen. Zumindest für den Stamm der Dichtkunst gilt außerdem ganz buchstäblich, was Haug als

726 Ein ähnliches Verschiebe-Spiel, nur strukturell eine Ebene höher, spielt Rudolf, wenn er im *Willehalm von Orlens* die von Wirnt von Grafenberg abgekupferte Rede des personifizierten Buchs (bei Rudolf: der personifizierten Aventiure, was wiederum von Wolfram – den Wirnt sehr lobt – hergeschrieben ist) nicht an den Anfang, sondern mitten in den Text stellt: *Wer hat mich gůter her gelesen* (Rud. WvO 2143; siehe Wi. Wg. 1: *Wer hât mich guoter ûf getân?*).

727 Vgl. Schwab 1967, S. 7; Finster 1971, S. 182 f. Trotz dieser Klarstellungen geht die jüngere Forschung zuweilen über diesen Unterschied hinweg, wenn z. B. Kragl 2008, S. 361, schreibt, Rudolf bediene sich „des Bildes vom Kunstbaum, von einem *künsterîchen stam*, den Heinrich von Veldeke als erster gepelzt habe (3105–3118)“. Heinrich ist der Stamm und pelzt selbst nicht.

Rudolfs Plädoyer „für eine Kunst, die nicht machbar ist“,[728] bezeichnet hat: Der Stamm ist nicht machbar, er ist nicht einmal gemacht, er ist vielmehr schon da. Dass er als Metapher für Veldeke schon da ist, revidiert die Gottfried’sche Metapher, und diese Revision zeigt sich daran am deutlichsten, dass bei Rudolf sogar Wolfram ein *rîs* pfropfen darf: Die ersten drei, die vornehmsten und kunstvollsten Reiser auf Veldekes Stamm haben also Hartmann von Aue (Rud. Alex. 3123–3128), Wolfram von Eschenbach (Rud. Alex. 3129–3138) und Gottfried von Straßburg (Rud. Alex. 3139–3170), der das meiste und größte Lob erhält, ‚aufgestoßen‘.[729]

Die Umdeutung wird auch daran sichtbar, wie Rudolf einzelne, von Gottfried übernommene Wörter und Ausdrücke seinem eigenen Text als ‚edlere Reiser‘ einsetzt. Bei Gottfried hat sich z. B. die *künde* von der *spaehe der meisterlîchen vünde* (Go. Tr. 4742–4744) ‚weithin verbreitet, in vielfacher Weise auseinandergezogen‘ (Go. Tr. 4745 f.: *wîten gebreitet,* [...] *manege wîs zeleitet*). Rudolf trennt von Gottfrieds Reim *gebreitet* / *zeleitet* die Reimwörter als Pfropfreiser ab, um das erste auf den neu eingeführten *stam* zu pelzen (Rud. Alex. 3116: *der stam hât wol gebreitet sich*) und das zweite performativ in die nachfolgenden Reiser aufzuspalten (Rud. Alex. 3121). Zugleich übernimmt er Gottfrieds *spaehe*, spaltet auch diese auf und wendet sie einerseits, implizit, von der Inventio auf das Elocutio-Verfahren ‚gerade gemachter Reime‘ (Rud. Alex. 3114: *rehter rîme*), bezieht sie, in ein Adjektiv konvertiert, andererseits, explizit, auf die drei ersten Reiser, um sie dort mit Gottfrieds *zeleitet* zu verbinden: *driu künsterîchiu bluomenrîs* / *hânt sich dar ûf in mange wîs* / *vil spæhlîche zerleitet* / *und bluomen ûz gespreitet* (Rud. Alex. 3119–3122).

Für das Verhältnis von Rudolfs zu Gottfrieds Text ergibt sich im Spiegel der Pfropfmetapher eine Spannung zwischen zwei Polen: Einmal pfropft Rudolf Teile von Gottfrieds Literaturexkurs auf seinen eigenen, einmal pfropft er sich selbst auf den Gottfried’schen Stamm. Die darin ausgedrückte Geste agonaler Imitatio umfasst gleichzeitig die Momente der Identität und der Alterität, wobei chiastisch Identität – die unterschiedslose Gleichsetzung mit dem Muster – durch ein ‚Sich-selbst-Enteignen‘ und Alterität – die unterscheidende Entfremdung vom Muster – durch ein ‚Sich-selbst-Aneignen‘ vollzogen wird. Verstärkt wird diese doppelte chiastische Geste dadurch, dass Rudolf gegenüber Gottfrieds Invektive Wolfram aufwertet. Wolfram darf nicht nur selbst ein Reis auf den Veldeke-Stamm impfen, sondern wird neben und mit Gottfried zum Vorbild der Textur von Rudolfs Dichterkatalog: Für die Kritik der gegenwärtigen Dichter, die sich in dem *wân* (Rud. Alex. 3178) befänden, sie könnten mit der Dichtkunst der drei (oder vier) großen Alten mithalten, greift Rudolf auf ein Zitat aus Wolframs *Parzival*-Prolog zurück: ‚Wir‘, sagt Rudolf, ‚begehren, ihren edlen und makellosen Steinen unser *contrefait* gleichzusetzen‘ (Rud. Alex. 3179–3181: *wir gern daz wir ir steinen* / *den edeln und den reinen* / *gelîchen unser kunterfeit*). Das Substantiv *kunterfeit*, das ursprünglich

728 Haug 1992, S. 312.

729 Vgl. dazu Haug 1992, S. 310 f.; Plotke 2012, S. 361 f.; Benz 2016, S. 140.

‚künstlich nachgemachtes oder verfälschtes Gold' und, davon abgeleitet, ‚Gefälschtes' überhaupt bezeichnet, meint hier ‚gefälschte Edelsteine', die den ‚echten' Edelsteinen der alten Meister in allem nachstehen, und ist eine *conversio* des von Wolfram auf das ‚gefälschte Herz' einer Dame, die er selbst nur wie ‚Glasfluss in der Goldfassung' loben würde (siehe Kap. 4.2.2), bezogenen Adjektivs *conterfeit* (Wo. Pz. 3,12–14: *ist dâ das herze conterfeit, / die lob ich als ich solde / daz safer ime golde*).[730] Dabei stellt die Insertion des Wolfram'schen *conterfeit* eigentlich eine Re-Insertion dar, weil, wie jetzt nachzutragen ist, schon Gottfrieds Vorwurf an die *vindaere wilder maere*, sie würden ‚Gold' aus wertlosem Tand fabrizieren (Go. Tr. 4669 f.: *die golt von swachen sachen / den kinden kunnen machen*), Wolframs *conterfeit* – wenn auch nicht für, sondern gegen ihn gewendet – eingespielt hatte. So zitiert Rudolf beide, Gottfried und Wolfram, und spielt den zweiten gegen den ersten aus, macht sich mit Wolfram gemein, um sich wetteifernd von Gottfried abzusetzen, übernimmt aber zugleich und unvermeidlich eine Gottfried'sche Position, indem er durch das *kunterfeit* auch das *golt von swachen sachen* wieder zu Gehör bringt.[731] Insgesamt weist das gefügte Artefakt, Rudolfs Dichterkatalog bzw. sein *Alexander* insgesamt, derart immer wieder Schnittstellen oder Fugen auf, an denen als zentrale Reflexionsfigur das Wi(e)derdichten kenntlich wird, das wie das Pfropfen aus den kontrastierenden Impulsen ehrerweisender Imitatio und agonaler Aemulatio die Einheit der Differenz von Einheit und Differenz – oder, literarhistorisch gesprochen, die Einheit der Differenz von Traditionalität und Originalität – als ihren Markenkern artikuliert.

Dieselbe Bewegung lässt sich noch einmal fassen, wenn man den Hinweis von Schwab aus dem Jahr 1967 berücksichtigt, dass Rudolf seinen Literaturexkurs als ‚Arbor Jesse' gestaltet habe.[732] Die ‚Arbor Jesse' bezeichnet die Umsetzung der ‚Wurzel Jesse' in einen von der Wurzel bis zur Blüte reichenden Stammbaum nach dem Arbor-Schema, es kommen also z. B. Vorfahren Christi oder Propheten mit ins Tableau. Schwab kann zeigen, dass der Stammbaum der insgesamt sechszehn Dichter – nach Hartmann, Wolfram und Gottfried lässt Rudolf dreizehn weitere Dichter[733] ihre Reiser auf den Veldeke-Stamm

730 Zur *conversio*, einer auf das Wiederdichten bezogenen Paraphrase-Übung, siehe Galfr. P.n. 1588–1760, hier zur *conversio* eines Adjektivs in ein Nomen Galfr. P.n. 1651–1679. Zur *conversio* eines Verbs in ein Nomen sagt Galfrid (Galfr. P.n. 1606 f.): *De verbo nomen, tanquam de stipite ramus, / Exit, et ex ejus retinet radice saporem*. Man könnte das Ausgehen eines Reises ‚aus dem Stamm' (*de stipite ramus*), das den ‚Geschmack der Wurzel' (*ex radice sapor*) beibehält, wieder als die skizzierte doppelte chiastische Geste der Identifizierung und Alterisierung beschreiben.

731 Die zweifache Referenz weist voraus auf Rudolfs Prolog zum vierten Buch (Rud. Alex. 12923–13064), vgl. dazu Schmitt 2005, S. 192–195.

732 Vgl. Schwab 1967, S. 14–16. Vgl. auch Plotke 2012, S. 361 f.

733 Konrad von Heimesfurt (Rud. Alex. 3189–3191), Wirnt von Grafenberg (3192–3198), Ulrich von Zatzikhoven (3199–3204), Bligger von Steinach (3205–3218), Heinrich von dem Türlin (3219–3228), Freidank (3229–3238), Konrad Fleck (3239–3248), Absolon (3249–3251), Albrecht von Kemenat (3252 f.), Heinrich von Linaue (3254–3256), der Stricker (3257 f.), Wetzel (3259–3261) und Ulrich von Türheim (3262–3266).

pelzen – eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Schema der ‚Arbor Jesse' aufweist, zumal auch Darstellungen mit den sechzehn (vier großen und zwölf kleinen) Propheten des Alten Testaments, also mit *vates* belegt sind. In der typologischen Deutung bedeutet die Blüte (*flos* nach Is 11,1), die vom letzten Reis ausgeht, Christus:

> [...] [A]us Heinrich von Veldeke wächst der Stamm, wie aus dem Jesse des alten Bundes. Und aus diesem Stamm [...] wachsen wiederum in symmetrischer Anordnung je acht Zweige. Alle Jessebaumdarstellungen haben eines gemeinsam: dass nämlich die Zweige mit Medaillons der Vorfahren Christi, der Evangelisten oder der Propheten seiner Geburt, symmetrisch angeordnet sind, also eine gerade Anzahl aufweisen [...]. Darunter findet sich auch ein Typ mit 16 Zweigen, an denen Propheten mit Spruchbändern sitzen; diese Menge ist beeinflusst durch die Anzahl der grossen (4) und kleinen Propheten (12) des Alten Testaments [...]. Die 16 *vates* des Veldeke-Baumes weisen also – und diese Aussage steckt in der Nachbildung des Typus – auf das Kommen des letzten Zweiges hin, der die Blüte bringt. Dieses jüngste Reis aber ist durch Rudolf selbst, d.h. durch seine Dichtung vertreten.[734]

In der Umsetzung im Dichterkatalog des *Alexander* würde also Rudolf an die Stelle desjenigen Reises treten, das typologisch den Erlöser bringt, was, wie Plotke zuspitzt, „nicht nur Kennzeichen des Wetteiferns mit dem Vorbild Gottfried [ist], sondern [...] den absoluten Anspruch auf dichterische Hegemonie und ein Selbstverständnis höchster Meisterschaft aus[drückt]".[735]

Bei dieser auf den ersten Blick attraktiven Deutung gibt es allerdings ein Problem: Der durch Pfropfung Hartmanns, Wolframs, Gottfrieds und der anderen Dichter veredelte Stamm(baum) deutscher Dichter bildet, wie eingangs betont, eine abgeschlossene Tradition der *kunst*, zu der die Dichter aus Rudolfs Generation – den seine Meister um ihre Lehre bittenden Rudolf eingeschlossen – keinen Zugang mehr haben. Der Jessebaum fokussiert genau diese Abgeschlossenheit der Tradition, weil bereits sechzehn Zweige vorhanden sind – die vier großen (Veldeke, Hartmann, Wolfram und Gottfried) und zwölf kleinen (die übrigen Dichter) *vates*. Um Teil dieser Tradition zu werden, müsste Rudolf selbst in den Kreis der ausgewählten 16 vorstoßen, was aber, weil die Zahl durch die biblischen Propheten vorgegeben wird, schlechterdings unmöglich ist. Die einzige Lösung für diese Dilemma besteht darin, die exklusive Assoziation der Pfropfmetapher mit der ausgesprochen gut passenden Arbor Jesse zu lösen und zusätzlich einen anderen, offeneren Hintergrund zu finden.

Am Schluss seines Exkurses hofft Rudolf, dass die katalogisierten Dichter, die ihm alle künstlerisch überlegen seien, sein Reis, das er auf den Stamm gepfropft habe, als er seinen *Guoten Gêrhart* sowie seinen *Barlaam und Josaphat* dichtete, nicht abwerfen mögen (Rud. Alex. 3269–3289, besonders 3276–3278): *mir'st ir lêre nôt / daz sie mîn zwî niht werfen*

734 Schwab 1967, S. 15.
735 Plotke 2012, S. 362.

abe / daz ich ûf gestôzen habe (‚Ich bedarf ihrer Lehre, damit sie mein Reis, das ich aufgestoßen habe [als ich den *Guoten Gêrhart* usw. dichtete] nicht abwerfen'). Mit der Hoffnung, nach der Aufpfropfung auf den edlen Stamm(baum) nicht wieder abgeworfen zu werden, aktualisiert Rudolf ausdrücklich das Ölbaumgleichnis (Rm 11,17–24),[736] in dem die Reiser der ‚Ungläubigen' abgeschlagen werden. Der Stamm ist jetzt jedoch ein anderer als mutmaßlich bei Gottfried: Ließ sich dort die antike Literatur in der Gestalt Vergils als *bona olea*-Unterlage für die Reiser vom *oleaster silvestris* namens ‚deutsche Literatur' wahrscheinlich machen, bildet Veldeke bei Rudolf den Stamm. Die ‚einheimische' Tradition hat sich an die Stelle der Antike gesetzt; deutsche Literatur wird von Rudolf zur *bona olea* erklärt. Reiser vom wilden *oleaster* kommen dennoch weiterhin dazu, und zwar von der für ‚kunstfern' erklärten Generation Rudolfs. Was Rudolf nicht sagt, was sich aber aus der Dynamik des in der Baummetapher implizierten Wachstums notwendig ergibt, ist die Folge des Pfropfens *contra naturam inserendi*: Die jüngeren Reiser werden mit dem kultivierten Stamm verwachsen und von ihm veredelt werden, werden sich den anderen, vortrefflichen Reisern angleichen. ‚Kunst' entsteht im Zusammenspiel der großen *antiqui* und der kleinen *moderni*, nicht erst bei Rudolf, sondern auch bereits bei Gottfried. Insgesamt fügt sich auch der Wechsel von der statischen ‚Arbor Jesse' zum dynamischen Ölbaumgleichnis ins Bild des Wi(e)derdichtens als riskantes Wechselspiel zwischen Traditionalität und Originalität. Rudolf will einerseits an der Kunst und am Stamm(baum) der großen Vorgänger partizipieren, muss sich andererseits aber auch durch das wetteifernde Aufpfropfen eines eigenen Reises von ihnen entfernen.

4.5.3 Heinrichs Beisetzung

Gottfried hatte seinen *Tristan* unvollendet hinterlassen. Heinrich von Freiburg, der sich der Aufgabe annahm, den *Tristan* zu *voltichten* und zu *volbringen* (He. Tr. 65, siehe He. Tr. 47 und 83), hat Gottfried seinen *hêrren* (He. Tr. 15) genannt. Dass Heinrichs um 1285/1290 entstandene *Tristan*-Fortsetzung „im ganzen Stilcharakter die Nachahmung Gotfrieds von Strassburg verrät, sodass Heinrich mit Recht derjenige mhd. Dichter genannt werden kann, der Gotfrieds Wesen und Dichten wie kein anderer erfasst hat",[737] wird deshalb nicht verwundern. Bemerkenswert ist es dennoch, zumal dem anderen *Tristan*-Fortsetzer, Ulrich von Türheim, mit seiner Fortsetzung (vor 1243) etwas Vergleichbares nicht gelungen ist.[738] Bernt hat es in seiner Stiluntersuchung zu Heinrich von Freiberg aufgrund der Tatsache, dass Heinrich auf Gottfried ‚aufsitzt', unterlassen,

736 Vor dem Hintergrund des *oleaster* könnte auch Rudolfs Klage, alle Mühe der gegenwärtigen Dichter sei ‚an wilde Wörter gewachsen' (Rud. Alex. 3183: *an wildiu wort gedign*), verstanden werden.

737 Bernt 1906, S. 72.

738 Vgl. die ausgewogene Einschätzung Ulrichs bei Wachinger 1975, S. 59–64; eine Würdigung findet sich bei Strohschneider 1991b, S. 78–83.

eine „weitläufigere Beweisführung“ für die „Nachahmung und Benutzung Gotfrieds“ zu geben.[739] Inzwischen hat Kern Heinrichs Text glänzend unter dem Aspekt der Imitatio analysiert.[740] Gleichwohl ist bis heute unbemerkt geblieben, dass Heinrich am Ende seiner Vollendung des *Tristan* noch einmal die Pfropfmetapher aus Gottfrieds Literaturexkurs aktualisiert hat.

Das Ende selbst ist von der verzweigten Stofftradition her vorgegeben: Tristan und Isolde sterben am Unglück ihrer Liebe und werden (1a) einmal gemeinsam, (1b) einmal separat bestattet. Marke lässt auf Isoldes Leichnam eine Weinrebe, auf Tristans Leichnam einen Rosenstock setzen. Die beiden Pflanzen wachsen wegen (2a) des Minnetranks oder (2b) der *minne* der beiden Verstorbenen füreinander so eng zusammen, dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können (‚Rankenwunder‘). So erzählt es (1a, 2a) Eilhart im *Tristrant*,[741] so erzählt es (1b, 2b) Ulrich von Türheim in seiner Fortsetzung.[742] Und so erzählt es schließlich auch Heinrich von Freiberg, indem er die beiden Varianten kombiniert; er erzählt also, nachdem er Markes Konversion ergänzt hat, (1b) von einer separaten Bestattung und (2a) dem Zusammenwachsen der Pflanzen aufgrund der Wirkung des Minnetranks. Während die Änderungen im Handlungsverlauf strukturell eine Rekombination darstellen, bei der die rekombinierten Elemente weitgehend erhalten bleiben, ändert Heinrich gegenüber Eilhart und Ulrich ein scheinbar unbedeutendes Detail:

> Tristan und sîn vrouwe Isôt
> nicht verre von einander
> in zwein sarken glander 6820
> lâgen in der erden.
> ûf Tristan den werden
> liez der künic ûz erkorn
> *pelzen* einen rôsendorn,
> Marke, der sich dar het begeben; 6825
> und einen grüenen wînreben
> liez er ûf Isôten
> *pelzen*. den zwein tôten
> gelieben edele und hôchgeborn
> der wînrebe und der rôsendorn 6830
> wurzelten schône an der stunt
> ieglîchem in sîns herzen grunt,
> dâ noch der glüende minnetranc
> in den tôten herzen ranc
> und sîn art erzeigete: 6835

739 Bernt 1906, S. 72.
740 Vgl. Kern 2009, S. 366–385.
741 Eilh. Tr. 9702–9719 [9504–9521].
742 Ul. Tr. 3548–3555, 3608–3638, 3696–3703.

ieglîch rîs dô neigete
dem anderen ob den grebern sich;
und in einander minnenclich
vlechten, werren unde weben
den rôsenpusch und den wînreben 6840
gar bescheidenlîch man sach.
(He. Tr. 6818–6841, Hervorh. J. S.)

Tristan und seine Dame, Isolde, lagen nicht fern voneinander in zwei schimmernden Särgen in der Erde begraben. Auf Tristan, den Edlen, ließ der erwählte König Marke, der sich dorthin [ins Kloster *St. Marienstern* in Tintanjol] begeben hatte, einen Rosenstrauch pfropfen; und eine grüne Weinrebe ließ er auf Isolde pfropfen. In den beiden toten Liebenden von Adel und hoher Geburt wurzelten die Weinrebe und der Rosendorn sogleich in geziemender Weise, einem jeden in seines Herzen Grund, wo noch der glühende Minnetrank in den toten Herzen zirkulierte und sein Wesen offenbarte: Ein jedes Reis neigte sich oberhalb der Gräber dem anderen zu, und liebevoll wie nach Gebühr sah man den Rosenbusch und die Weinrebe sich ineinander verflechten, verwickeln und verweben.

Eilhart wie Ulrich lassen Marke die Weinrebe und den Rosendorn in bemerkenswertem Einklang der Handschriften auf die beiden Toten *setzen* (‚einpflanzen'‘).[743] Anders Heinrich, der seinen Marke die Pflanzen auf die Toten *pelzen* (‚aufpfropfen‘) lässt. Nach allem, was bisher für die autogenetische Reflexivität der poetologischen Pfropfmetapher gezeigt werden konnte, die sich immer wieder neu auf sich selbst anzuwenden versteht, kann man Heinrichs Wortwahl schwerlich für eine bedeutungslose Idiosynkrasie halten.

Aber liegt hier überhaupt eine Pfropfung vor? Dagegen spricht auf den ersten Blick, dass Marke gar keine ‚Reiser‘ pfropft. Vielmehr scheinen, nun im Einklang mit der Stofftradition,[744] die ganzen Pflanzen, also ein ‚Rosenstrauch‘ (siehe He. Tr. 6840 *rôsenpusch*) und ein ‚Weinstock‘ auf die Gräber gesetzt zu werden.[745] Genaugenommen lässt sich jedoch gar nicht so eindeutig bestimmen, was Marke ‚pelzt‘, wenn man die beiden Substantive *rôsendorn* (He. Tr. 6824 und 6830) und *wînrebe* (He. Tr. 6826, 6830 und

743 Die Leithandschriften der von mir benutzten Editionen (siehe Eilh. Tr. und Ul. Tr.) sowie eine weitere Eilhart- und zwei weitere Ulrich-Hss., die in den jeweiligen Apparaten berücksichtigt sind, haben *setzen*, nur eine Eilhart-Hs. hat *stôzen*. Im Einzelnen: Eilh. Tr. 9710–9713 [9512–9515]: *der kunig ainen rosenbusch dar / ließ setzen* [so in H, D hat *setczin*, B *stieß*] *uff daß wib / und ainen stock uff Tristrandß lib / von ainem winreben*; Ul. Tr. 3548–3550: *einen rôsen stok, eine wînreben / hiez der künic bringen dar, / er satte* [so in H, M und B haben *satzte*, R hat *satzete*] *einz her, daz ander dar*.

744 Bei Eilhart setzt Marke einen *rosenbusch* (Eilh. Tr. 9710 [9512]) und einen *winreben* (Eilh. Tr. 9714 [9515]), bei Ulrich *einen rôsen stok, eine wînreben* (Ul. Tr. 9348), das heißt mindestens im ersten Fall die ganze Pflanze, später ist nur noch von *rôse* (Ul. Tr. 3552, 3612 und 3696) und *rebe* (Ul. Tr. 3551, 3612 und 3696) die Rede.

745 Kern 2009, S. 380 passim, spricht von „Rosenstock“ und „Weinrebe“.

6840), die Heinrich häufiger verwendet (nur einmal kommt das eindeutige *rôsenpusch* [He. Tr. 6840] vor), auf ihre Bedeutung hin befragt. Lexer übersetzt zwar *rôsendorn* mit ‚Rosenstrauch' und *wînrebe* mit ‚Weinrebe'.[746] Mhd. *dorn* ist aber zuerst einmal das spitze Ende, der ‚Stachel' oder eben ‚Dorn'.[747] Wenn man das Bestimmwort *rôse* dazu nimmt, bezeichnet *rôsendorn* zunächst den ‚Rosendorn', also einen kleineren Teil der Rosenpflanze.[748] Gleiches gilt für mhd. *wînrebe*, was sowohl ‚Weinstock' als auch ‚Ranke des Weinstocks' bedeuten, aber auch auf kleinere Einheiten wie ‚Schössling' oder ‚Zweig' referieren kann.[749] Bei der allegorischen Fortführung bezieht Heinrich *wînrebe* eindeutig auf einen Teil des Weinstocks, auf einen Rebschössling.[750] Demnach ist es möglich, die von Marke eingesetzten *rôsendorn* und *wînrebe* als ‚Schösslinge' zu verstehen, die tatsächlich auf die Unterlage der toten Liebenden Tristan und Isolde gepfropft und so *contra naturam inserendi* veredelt werden. Dies bestätigt sich, wenn Heinrich wenig später das in einer pointierten Wiederholungsfigur intensivierte ‚Verflechten' (He. Tr. 6839) der Ranken beider Pflanzen aufgrund der ‚Zu-neigung' derer, in denen sie wurzeln, einleitet. Denn jetzt begegnen ausdrücklich zwei ‚Reiser': *ieglîch rîs dô neigete / dem anderen ob den grebern sich* (He. Tr. 6836 f.).[751] Die von Marke gepelzten, bereits verwurzelten (He. Tr. 6831) Pfropfreiser neigen sich einander zu, und erst im Anschluss, als die verflochtenen Reiser herangewachsen sind, bezeichnet der *rôsenpusch* (He. Tr. 6840) den Erfolg der zweifachen *insertio*.

Die Begriffe *pelzen* und *rîs* etablieren im vorliegenden Zusammenhang eine implizite Pfropfmetaphorik, die bei einem Fortsetzer und Vollender Gottfrieds mit intimer Kenntnis des *Tristan* zuerst an den Literaturexkurs denken lässt. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, den Schluss von Heinrichs Vollendung als Nachahmung der auf Veldeke bezogenen Pfropfmetapher aus Gottfrieds Literaturexkurs zu lesen, das heißt im Zeichen

746 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 492 und Bd. 3, Sp. 911.

747 Vgl. Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 452.

748 Dafür spricht auch, dass Heinrich bei der finalen Allegorisierung den *rôsendorn* auf die Passion Christi bezieht (He. Tr. 6860–6869): *wir cristen sulen minnen Crist, / der von der megde wart geborn / und uns den blüenden rôsendorn / bezeichent wol in aller stunt; / der an dem criuze durch uns wunt / wart in den tôt pînlîche gnuoc; / und der die rôten rôsen truoc / mit bitterlîchem smerzen / durch uns an sînem herzen, / an vüezen und an henden.*

749 Lexer 1872–1878, Bd. 3, Sp. 911, verweist s. v. *wînrebe* auf lat. *palmes* ‚Zweig oder Schoss des Weinstocks, Rebschößling', auf lat. *racemus* ‚Kamm der Trauben, Beere', und auf lat. *vitis* ‚Weinrebe, -ranke, Weinstock'. Von der Traube über den Schössling, einen Zweig bis zum ganzen Weinstock erstreckt sich also das Bedeutungsspektrum von mhd. *wînrebe*. Vgl. auch DWB 1854–1971 [1991], Bd. VIII [14], Sp. 323 (s. v. *Rebe*).

750 Wieder ist die finale Allegorisierung gemeint, wo *wînreben* zum Weinstock Christus ins Teil-Verhältnis gesetzt werden (He. Tr. 6872.).

751 Ein *rîs* kennt weder Eilhart noch Ulrich. Bei Eilhart heißt es (Eilh. Tr. 9714 [9516]): *die wǒchsen ze samen eben*. Ulrich sagt: *diu rôse und diu rebe sich vlaht / zesamen in der erden* (Ul. Tr. 3612 f.) bzw. *man sach den rôsen und den rebn / ob dem grabe gevlohten* (Ul. Tr. 3696 f.).

seiner impliziten Poetologie. Zunächst möchte ich folgendermaßen deuten: Tristan und Isolde sind als ‚Mutterstämme' für die gepfropften Reiser Reflexionsfiguren des poetischen Textes. Werden sie beerdigt, was Heinrich, der den hinterlassenen *Tristan* erfüllen möchte, zu erzählen obliegt, ‚stirbt' mit oder in ihnen der poetische Text, insofern er endet.[752] Das Ranken- und *rîs*-Wunder verdankt sich einesteils dem Minnetrank im Herzen der Liebenden, andernteils dem artifiziellen Pfropfakt. Indem Marke den Rosendorn und den Rebschössling auf die toten Liebenden pfropft, veredelt er, der lebende Widersacher der Liebenden, sich also selbst *contra naturam inserendi* auf dem Stamm ihrer Liebe. Aber umgekehrt wachsen die separat voneinander gepfropften Reiser zusammen zu einer Pflanze und perpetuieren so die Vereinigung zweier Liebender, die Marke zu deren Lebzeiten nicht zulassen konnte.

Markes Werk, die Einheit der gepelzten und dann verbundenen Reiser, kehrt nicht nur seine Artifizialität in der dreifach gefüllten Fuge (He. Tr. 6839: *vlechten, werren unde weben*) hervor, sondern wird sich ganz am Ende auch noch als Heinrichs Werk bestimmen lassen. Des Dichters Abschlusswort beginnt mit dem Aufruf, in das Werk als Spiegel der Vergänglichkeit der weltlichen Liebe zu sehen: ‚Jetzt auf, ihr Liebhaber der Welt, seht alle in diesen Spiegel und betrachtet, wie jedes Mal nach einem begrenzten Aufschub die weltliche Liebe sich davonschleicht und vergänglich ist!'[753] Anschließend stellt Heinrich heraus, dass auch die *minne* zwischen Tristan und Isolde, wie stark auch immer sie gewesen ist, nur mehr vergangen sei (He. Tr. 6855: *ez nam doch swachez ende*). Die Rezipient:innen fordert er daher zur Konversion auf, dazu, sich von der *werltlîchen minne* ab- und der *wâren minne, / die unzurgenclîch immer ist* (He. Tr. 6858 f.), zuzuwenden. Es folgt als Schlusspunkt eine Allegorie, die aus der Liebe Tristans und Isoldes die Deutung ableitet, wir, Heinrich und seine Rezipient:innen, sollten selbst die Weinreben sein, die Christus als Weinstock aus sich hervorgehen ließ (He. Tr. 6870–6873 nach Io 1,15), und uns bei Gott darum bemühen, uns mit Christus, dem *wâren blüenden rôsendorn* (He. Tr. 6870) – gemeint ist die ‚Schmerzensrose' der Passion[754] (He. Tr. 6864–6869) – zu verflechten, ganz so, wie man Tristans *rôsendorn* und Isoldes *wînreben* sich ‚verflechten' sah (He. Tr. 6886–6889). Heinrichs Epilog scheint auf die Momente der typologischen Erfüllung (*rôsendorn* – *wârer rôsendorn*, *werltlîche minne* – *wâre minne*), der Allegorisierung der *Tristan*-Minne nach dem Moralsinn (Verflechten von Weinrebe und Weinstock bzw. von *wînrebe* und *rôsendorn* – Verflechten der Einzelseele mit Christus), letztlich des *contemptus mundi* und damit der Einhegung der Provokation des Gottfried'schen Minne-

752 Zur komplementären ‚Beerdigung' Gottfrieds in Heinrichs Prolog vgl. Kern 2009, S. 369 m. Anm. 45, der sie zu Recht mit Bloom als ‚Apophrades' deutet. Vgl. zu dieser Reflexionsfigur auch Stellmann 2020, S. 199 f.

753 He. Tr. 6847–6851: *Nu dar, ir werlde minner, / sehet alle in disen spiegel her / und schouwet, wie in aller vrist / hin slîchende unde genclîch ist / die werltlîche minne!*

754 Vgl. Thelen 1989, S. 628; Kern 2009, S. 385 Anm. 74.

konzepts durch die „richtige, nicht identifikatorische Rezeption“[755] hinauszulaufen.[756] Dagegen hat Kern eingewendet, dass „unter dem Aspekt der *aemulatio* [...] die Denkfiguren der Typologie [...] und der Allegorie zuallererst auf Gottfrieds ‚Tristan‘“[757] zu beziehen seien, dann allerdings diese Deutungsrichtung nicht konsequent weiter verfolgt. Am Ende steht bei Kern die Restitution einer ‚identifikatorischen Rezeption‘ im Zeichen der *edelen herzen* und nicht der Aemulatio: „Was zunächst verworfen ward [die literale Ebene der Tristan-Minne, J. S.], zeigt sich am Ende ins Recht gesetzt. Diese paradoxe, aber doch folgerichtige Strategie des Textes setzt eine Empathie voraus, wie sie nur dem edlen Herzen gegeben sein kann [...].“[758] Nimmt man den Aemulatio-Bezug auf den *Tristan* gemeinsam mit Heinrichs geistlicher Neudeutung im so verdoppelten Kontext von Typologie und Allegorie ernst, lässt sich jedoch die Wendung zu den *edelen herzen* nicht halten. Am Ende steht vielmehr eine ‚über-identifikatorische Rezeption‘, die auf der poetologischen Ebene darin ihre Erfüllung findet, dass sich Heinrich mit Gottfried buchstäblich in eins setzt.

Die von den *minnern der werlde* geforderte Absage an die *werltlîche minne* weist Heinrichs Text als *spiegel* aus (He. Tr. 6847–6851). Worauf dieser reflektiert, dorthin führen die beiden zentralen Vokabeln der Forderung: *werlt* und *minne*. Die erste ist eines der häufigsten Wörter in Gottfrieds *Tristan*-Prolog (Go. Tr. 2, 4, 6, 43, 44 [*gewerldet*], 46, 49, 50, 55, 58, 65 [*werlt* und *gewerldet*], 142 und 224). Indem er die ‚gemeine Welt‘[759] von der ‚kleinen Welt‘, in die ‚sein Herz blickt‘ (Go. Tr. 49), unterscheidet (Go. Tr. 50: *ine meine ir aller werlde niht*), konstituiert Gottfried den elitär-esoterischen Rezipierendenkreis der *edelen herzen*. Die *edelen herzen* sind von Empathie erfüllt, sie lieben selbst, sind *senedaere*, und das Einzige, was ihnen laut Gottfried hilft, sind Liebesgeschichten, genauer diejenige, die er gleich zu erzählen anheben wird: Der *edele senedaere*, der zugleich der ideale Rezipient ist, *der minnet senediu maere* (Go. Tr. 121 f.). Dagegen richtet sich also Heinrichs Absage an die *werltlîche minne*.[760] Die an ihre Stelle gesetzte ‚geistliche Liebe‘ überschreibt das Minnekonzept des *Tristan*; die *Tristan*-Rezipierenden werden zur umfänglichen *conversio* aufgefordert: *wir cristen sulen minnen Crist* (He. Tr. 6860) – und also gerade nicht *senediu maere*. Lässt sich vor diesem Hintergrund tatsächlich der „Gesamttext schwerlich löschen“, wird vielmehr umgekehrt Heinrichs Schlusskehre „von diesem untergraben“?[761] In der Logik der Pfropfmetapher, die hier überschrieben ist von derjenigen

755 Strohschneider 1991b, S. 91.
756 Vgl. Thelen 1989, S. 628.
757 Kern 2009, S. 382.
758 Kern 2009, S. 385.
759 Mhd. *werlt* meint hier eine (große) Menschengruppe, zur entsprechenden Bedeutung „*menschengeschlecht, menschheit, volk, leute*“ siehe Lexer 1872–1878, Bd. 3, Sp. 783.
760 Gottfrieds „Welt-Programm“ bietet keine „transzendente Lösung“, sondern verbleibt „in der Sphäre einer forcierten Immanenz“ (Kern 2009, S. 363).
761 Kern 2009, S. 383.

des wahren Weinstocks,[762] aus dem derjenige, der nicht bei Christus (das heißt auch: bei Heinrich) bleiben will, „weggeworfen“ wird, „verdorrt“ und schließlich ‚verbrannt‘ wird,[763] muss die Antwort lauten: Die Kehre am Ende streicht den Gesamttext zwar nicht gänzlich durch, weder denjenigen Heinrichs noch denjenigen Gottfrieds, aber der Literalsinn kann kaum „untergraben“, was ihn allererst überwölbt und allegorisch aufhebt. Heinrich hatte selbst gesagt, er wolle den *Tristan volbringen* (He. Tr. 47). Darin steckt nicht nur die neutrale Absichtserklärung, Gottfrieds *Tristan* narrativ zu einem Abschluss zu bringen, sondern auch die provozierende Ansage, ihn typologisch zu erfüllen. Gottfried ist tot (He. Tr. 32), sein Text wird vom lebenden (He. Tr. 51) Heinrich ‚belebt‘. Damit ist gemäß den poetologischen Implikationen der ersetzten Pfropfmetapher nicht länger nur die ‚geistliche‘ Allegorie gemeint, sondern auch der allegorische poetologische Agon zwischen Heinrichs neuem, wahrem Text und Gottfrieds altem und falschem. Was Heinrich in der Erfüllung aufhebt, ist, dies sei einschränkend betont, nicht Gottfrieds Text im buchstäblichen Sinn, bleibt doch die *historia* bei der typologischen Deutung, bleibt doch der Literalsinn in der allegorischen Exegese stets erhalten, sondern seine Deutung im Horizont ihrer Rezeption, seine *gewerldete* Esoterik in der vergänglichen Echokammer der *edelen herzen*.

Die Reflexionsfigur, in der sich vorbildliche Rezeption, auktoriale Selbstreflexion über das neue Deutungsangebot und der Agon bündeln, scheint weniger, wie Kern vorschlägt, der über den Tod der beiden Liebenden klagende Kurwenal (siehe He. Tr. 6591–

762 Dass *wir* die ‚Weinreben‘ sein sollen, die aus Christus als Weinstock hervorgehen (He. Tr. 6872–6876), nimmt eine Metapher aus dem *Johannesevangelium* auf. Jesus sagt: ‚Ich bin der wahre Weinstock und mein Vater ist der Gärtner‘ (Io 15,1: *ego sum vitis vera et Pater meus agricola est*). Die bei Heinrich nicht erwähnte, aber implizierte Weiterführung der Metapher bietet eine entscheidende Überbietung des bei Gottfried mit der Pfropfmetapher verbundenen Kontextes. War im Ölbaumgleichnis die Veredelung der ‚wilden‘ Reiser das (auch literarhistorische) Hauptthema, ist es jetzt im Bild des Weinstocks die drohende harte Strafe für diejenigen, die Heinrichs Aufruf nicht folgen: Keine Rebe kann aus sich Früchte tragen, sondern nur in Verbindung mit dem Weinstock, und wer nicht in Christus bleibt und in wem Christus nicht bleibt, wird – wie die Rebe bei der Baumpflege – weggeworfen und schließlich verbrannt. Siehe Io 15,2–8: *omnem palmitem in me non ferentem fructum tollet eum et omnem qui fert fructum purgabit eum ut fructum plus adferat* [3]*iam vos mundi estis propter sermonem quem locutus sum vobis* [4]*manete in me et ego in vobis sicut palmes non potest ferre fructum a semet ipso nisi manserit in vite sic nec vos nisi in me manseritis* [5]*ego sum vitis vos palmites qui manet in me et ego in eo hic fert fructum multum quia sine me nihil potestis facere* [6]*si quis in me non manserit mittetur foras sicut palmes et aruit et colligent eos et in ignem mittunt et ardent* [7]*si manseritis in me et verba mea in vobis manserint quodcumque volueritis petetis et fiet vobis* [8]*in hoc clarificatus est Pater meus ut fructum plurimum adferatis et efficiamini mei discipuli.*

763 Io 15,5–6 (Übers. Beriger / Ehlers / Fieger 2018, Bd. 5, S. 517): „Ich bin der Weinstock, ihr die Ranken. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viel Frucht, denn ohne mich könnt ihr nichts tun. [6]Wenn jemand nicht in mir bleibt, wird er wie eine Ranke weggeworfen und ist verdorrt, und man wird sie sammeln und wirft sie ins Feuer und sie gehen in Flammen auf.“

6650) zu sein,[764] sondern vielmehr Marke, der seine Königsherrschaft – gewissermaßen die Weltlichkeit, pointiert gesagt: die *werltlîche minne* – an Kurwenal[765] übergibt und sich, eine exemplarische *conversio* vollziehend, in das Kloster *Marienstern* begibt, dessen Stiftung er selbst angeregt hat und das der typologischen Überhöhung und Überwölbung der weltlichen durch die göttliche Liebe ein Denkmal setzt (He. Tr. 6812–6817).[766] Marke hat also vorgemacht,[767] was den Rezipierenden jetzt aufgetragen ist: sich von der Welt, von Gottfrieds *werlt* ab- und Christus, Heinrichs Wahrheit, zuzuwenden;[768] er hat die Aufforderung des Autors erfüllt, noch bevor dieser sie artikuliert hat. Wenn aber Marke somit die Autorrede a priori personifiziert und handelnd vollzogen hat, darf endlich auch die Poetologie der Pfropfmetapher eine *conversio* vollziehen, indem sie nicht nur sich selbst, sondern auch ihre ursprüngliche Aussage, das Eilhart eskamotierende und Wolfram überschattende Veldeke-Lob, ins Gegenteil verkehrt. Marke ist also eine Reflexionsfigur Heinrichs von Freiberg, er ist der Widersacher der Liebenden – bezogen einerseits auf die Handlung, andererseits auf ihre typologische Deutung in malam wie in bonam partem –, und er ist der Gegenspieler von Gottfrieds Roman, den die Liebenden bedeuten. Dafür spricht von poetologischer Seite, dass Heinrich sich am Ende darauf beruft, den Text so erfüllt zu haben, ‚wie Thomas von Britannien erzählte' (He. Tr. 6842: *als Thômas von Britânje sprach*). Auf den ersten Blick scheint er damit Gottfried abermals ‚bloß' zu imitieren, ja: zitierend zu wiederholen (siehe Go. Tr. 150: *als Thômas von Britanje giht*), doch eigentlich erklärt er die Position vor Gottfried zur Grundlage (siehe *sprach* im Präteritum vs. *giht* im Präsens) und nimmt entsprechend Gottfried aus der Gleichung des Erfüllens heraus, imitiert ihn in wetteifernder Absicht so sehr, dass er sich identifikatorisch an seine Stelle setzt. Zur Vollendung des *Tristan* kann Gottfrieds Name gestrichen werden.

Entsprechend ist von Gottfried-Imitatio im Epilog, anders als im Prolog, keine Rede mehr. Heinrich, der jetzt Gottfried nicht nur erfüllt, sondern ersetzt hat, sagt, er folge Thomas von Bretagne, und folgt dabei gar nicht Thomas, sondern ausgerechnet der

764 Vgl. Kern 2009, S. 382, 383 und bes. 385; vgl. auch S. 378–380.

765 Die Übergabe der Herrschaft über *Kurnewal* an *Kurvenal* (so die von Heinrich verwendeten Formen) folgt einer ‚Wort-Logik', ist doch das eine ein Anagramm des anderen.

766 So sagt es Kern 2009, S. 382 f., selbst. Deutlich wird die typologische Erfüllung, die sich durch das Kloster vollzieht, daran, dass es zunächst heißt, Tristan und Isolde seien *ûf der burc* (He. Tr. 6799) in Tintanjol *begraben* (He. Tr. 6797) worden, dann aber, wenige Verse später, über das Kloster: *ez heizet zu sente Merienstern / in allen diutschen zungen, / dâ die zwei süezen jungen / bestatet und begraben sîn* (He. Tr. 6808–6811). Eine Umbettung der Leichname wird nicht erwähnt, deutlich aber ist: Das Kloster ersetzt die *burc* als höfischen Begräbnisort.

767 Markes Exemplarität für die Rezipient:innen und damit seine Reflexivität im Poetologischen beruht darauf, dass er als Figur von Heinrich – gegen Gottfried – entschieden positiviert wird. Vgl. dazu Buschinger 2002, S. 72–76.

768 Vgl. Schausten 1999, S. 273 f.

durch Eilhart vertretenen Stofftradition.[769] Als neuer ‚Gottfried' tut er das Gegenteil dessen, was Gottfried getan hatte – deutlicher lässt sich die Gleichzeitigkeit von imitatorischer Identifizierung und agonaler Alterisierung nicht auf den Punkt bringen. Hatte Veldeke Eilhart imitiert, Gottfried ihn dennoch keiner Erwähnung gewürdigt: Bei und in Heinrich kehrt der Verschmähte wieder, nimmt gewissermaßen späte Rache am ignoranten Gottfried, dem er sein eigenes Ende aufsetzt. Im selben Moment wendet sich die Pfropfmetapher von der Gründungsfigur Veldeke ab und dem Eilhart-Stoff zu. Die doppelte Geste von Identifizierung und Alterisierung hat Heinrich von Gottfried übernommen und regelrecht zu Ende geführt. Die Imitatio geht dieses Mal weiter, indem Heinrich Gottfrieds Verfahren, den ‚Vorgänger' ins Aus zu drängen, perfektioniert: Er identifiziert sich mit Gottfried, indem er Nicht-Gottfried (Eilhart) im Agon mit dem Vorgänger-Nachfolger zum Vollzug bringt.

769 Vgl. dazu Strohschneider 1991b, S. 95 f.

5 Fazit

Kap. 1: Ausgangspunkt der Studie war die öfter doppelt einseitige Forschungsdiskussion des Wiedererzählens in der deutschsprachigen Mediävistik, in der poetische Könnerschaft regelmäßig entweder als bloß technisches und deshalb sinnloses, die Materia nicht veränderndes Artificium oder als autonome und schöpferische Kunst im emphatischen Sinn konzipiert wurde. Diese doppelte Einseitigkeit hing, wie gezeigt werden konnte, mit zwei Missverständnissen der mittelalterlichen Poetik zusammen. Die Poetik erlaube demnach erstens nicht, die Materia zu verändern, und sei zweitens nur graue Theorie. Für den Aufschluss der volkssprachigen narrativen Praxis, in der beständig die Materia – teils erheblich – modifiziert wird, habe die Poetik deshalb nur geringen Wert. Demgegenüber wurde das vor allem in der amerikanischen Forschung zum mittelalterlichen Übersetzen und ‚Rewriting' (in den Arbeiten von Copeland und besonders Kelly) etablierte, in der deutschen Forschung jedoch nur selten (etwa in den Arbeiten von Schmitz) anzutreffende Konzept einer Poetik-basierten Dichtkunst, die als Ars die Materia zu modifizieren nicht nur erlaubt, sondern fordert und überdies dazu angehalten ist, die eigene Artifizialität zur Praxis der Imitatio hin zu überschreiten, als Ausweg aus der doppelten Einseitigkeit ins Spiel gebracht. Demnach hat eine Rekonstruktion des mittelalterlichen Wiedererzählens primär nicht an der Autologie der Techniken und Verfahren, sondern an der Heterologie der Materia einerseits, der Praktiken des Imitierens und Überbietens andererseits anzusetzen.

Damit rückten die Inventio als artifizielles Verfahren zur Modifikation der Materia und die Imitatio als agonale Praxis jenseits der Artifizialität ins Zentrum des Untersuchungsinteresses. Die Inventio wies den Weg zur Materia und legte nahe, dass das Artificium der mittelalterlichen Wiederdichter keineswegs allein entscheidend für ihre Dichtungen war. Vielleicht hält man das Artificium überhaupt nur aufgrund des alten Vorurteils, die Form sei wichtiger als der Stoff, für entscheidend. Für den mittelalterlichen Wiederdichter galt jedenfalls: Das Artificium kommt, wie Worstbrock gesagt hatte, tatsächlich erst mit der Materia „ins Spiel", aber nicht als „schöpferische[r], eigenkünstlerische[r] Bereich des Wiedererzählers",[1] sondern als Dienst an der Materia. Wenn das derart funktional verstandene Artificium die Materia gegenüber ihrem bisherigen Zustand nicht besser, deutlicher oder wahrer zur Geltung bringt, hat es seinen Zweck verfehlt. Eine ‚anderen Ästhetik' mittelalterlichen Wiedererzählens setzt zuerst an dessen fundamentaler Materialität an: Die heterologische Materia ist primär, die autologische Kunst dagegen – zumal *als* Kunst – sekundär.

1 Worstbrock 1999, S. 141.

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-005

Mit der Imitatio ist eine zweite entscheidende heterologische Dimension mittelalterlicher Dichtung angesprochen: die Praxis der höfischen Gesellschaft. Denn Imitatio ist nicht Poiesis, sondern Praxis. Somit muss auch das Wiederdichten konzeptionell in der höfischen Praxis als gesellschaftlichem Rahmen der höfischen Literatur verortet werden. Die Nachahmung dient der Habitualisierung disziplinierten Verhaltens, das den Inbegriff höfischer Praxis darstellt.[2] Doch Verhaltensdisziplin allein genügt nicht, um Ehre in der höfischen Gesellschaft zu erringen. Nötig ist auch, sich gegenüber den anderen Mitgliedern der höfischen Gesellschaft auszuzeichnen. So motiviert die disziplinäre Logik der höfischen Gesellschaft das wechselseitige Streben nach Überbietung: den Agon.[3] Diesem gilt der zweite Dienst der Kunst im Allgemeinen und der Dichtkunst im Besonderen. Eine ‚andere Ästhetik' mittelalterlichen Wiedererzählens setzt bei dessen Status als höfischer Praxis an: Das heterologische Handeln am Hof im Wettstreit um Ehre ist für das Wiedererzählen primär, die Befolgung der ‚Regeln der Kunst' demgegenüber sekundär.

Wenn Inventio und Imitatio die Dichtkunst und ihre Autologie in zweifacher Weise heterologisch dimensionieren, nimmt der hier vorgeschlagene, auf den neuen Begriff des Wi(e)derdichtens gebrachte Ansatz die Dynamiken zwischen Autologie und Heterologie, zwischen Ars und Materia, zwischen Artifizialität und Agon als Konstituenten mittelalterlicher Poetik und Poetologie in den Blick. So erscheint die Dichtkunst einerseits autologisch in Hinsicht der Regeln künstlerischer Eigenlogik – seien diese wiederum autologisch selbst entwickelt oder durch Poetiken heterologisch vorgegeben – dimensioniert, andererseits heterologisch in Hinsicht des doppelten Dienstes erstens an der Materia und zweitens im Agon mit früheren Bearbeitern. Die Dynamiken zwischen Autologie und Heterologie lassen sich folgendermaßen bestimmen: Die autologische Kunst steht im Dienst der Materia. Damit die heterologische Materia bei der Neubearbeitung zur Geltung kommt, muss sie künstlerisch meisterhaft traktiert werden. Zugleich dient die autologische Kunst dem heterologischen Agon mit anderen Dichtern; denn die Praxis des Vergleichens findet statt in Hinsicht künstlerischer Exzellenz. Umgekehrt motiviert die heterologische Praxis des Agons die Perfektionierung der autologischen künstlerischen Verfahren. Schließlich kann die Materia angeeignet, also aus der heterologischen in die autologische Dimension ‚gezogen' werden, wenn bestimmte, wirkmächtig von Horaz artikulierte Bedingungen erfüllt sind. Zu diesen Bedingungen gehört unter anderem die agonale Imitatio, und damit kommen alle drei Aspekte mittelalterlichen Wi(e)derdichtens zusammen: Die Autologie dient der Heterologie dient der Heterologie dient der Autologie usw. In diesen dynamischen Austauschprozessen

2 Vgl. Wenzel 1988; Brinker-von der Heyde 2002, S. 19–22; Lechtermann 2002; Wandhoff 2002; Gebert 2012.

3 Vgl. Spieß 1997; Melville 2004; Mohr 2017.

zwischen ‚Eigenem' und ‚Anderem' liegt, so das Ergebnis dieser Studie, ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der höfischen Romane und ihrer Poetologien.

Im Hauptteil der Studie konnte die Geltung des Wi(e)derdichtens in der lateinischen Poetik sowie in den Poetologien und poetologischen Metaphern volkssprachiger höfischer Romane des 12. und 13. Jahrhunderts umfassend belegt werden.

Kap. 2: Die *Ars poetica* des Horaz wurde als grundlegende Poetik des Wi(e)derdichtens interpretiert. Horaz etabliert zunächst die Alternative ‚Erfinden oder Wiederdichten', um dann die vier Bedingungen zu explizieren, unter denen Wiederdichten originell stattfinden kann: Die Materia-Bearbeitung darf nicht so erfolgen, wie alle anderen es machen, nicht übersetzend und nicht uneigenständig imitierend durchgeführt werden sowie schließlich nicht mit einem pompösen Auftakt im Stil des unselbständigen Homer-Adepten anfangs Erwartungen wecken, die im Folgenden nicht eingelöst werden. Sind diese Bedingungen vom Dichter erfüllt worden, hat er sich eine im öffentlichen Besitz befindliche Materia erfolgreich angeeignet. Horaz nennt diese Option des Wiederdichtens schwierig, und darin liegt ein entscheidender Hinweis auf die ästhetische, das heißt: artifizielle und zugleich axiologische Alterität der vormodernen Poetik. Nur wer die Mühe – der Feile, aber eben auch und vor allem des Wiederdichtens – nicht scheut, wer also nicht die Abkürzung der vermeintlichen Göttlichkeit qua Enthusiasmus nimmt, kann in Horaz' Augen als Dichter reüssieren. Der inspirierte Dichter landet, wenn er sich für einen Gott hält, im Ätna. Dieses unmissverständliche Plädoyer für die Artifizialität bedeutet nicht, dass man bei der vollendeten Technik stehen bleiben darf; denn Artifizialität allein kann keine Originalität begründen. Vielmehr besteht Horaz nachdrücklich darauf, dass Originalität nur durch agonale Imitatio erreicht werden kann. Wiederdichten führt nur als Widerdichten zu gelungener Dichtung.

Die *Ars poetica*-Kommentare sind der Ort im mittelalterlichen Schul- und Literaturbetrieb, an dem die Poetik des Wi(e)derdichtens zuerst wirksam, dann aber auch entfaltet und weiterentwickelt wird. Sie belegen nicht nur, dass die *Ars poetica* zuvorderst eine ‚poetische Poetik'[4] ist, deren Nachvollzug in der Kommentarpraxis bereits die autologische Dimension der Artifizialität überschreitet, sondern entwickeln dabei immer wieder auch eigenständige Sichtweisen auf das herausfordernde horazische Meisterwerk. Wichtige Konzeptionalisierungen betreffen die Einheitlichkeit der Materia beim Wiederdichten im Verhältnis zur Lizenz der Digression sowie der Variation, die Entwicklung des doppelten Dispositionsschemas von *ordo naturalis* und *ordo artificialis*, das keine formale Spielerei, sondern ein wichtiges Instrument (zum Messen) der Originalität der Materia-Bearbeitung darstellt, sowie die Entwicklung der Descriptio zur topischen Inventio. Ein weiteres Ergebnis der Analyse der Kommentare besteht darin, dass die horazische Vorgabe des Wiederdichtens nicht einheitlich, sondern plural und divers verstanden und weiterentwickelt wird. So divergieren die Kommentare z. B. bei der Ein-

4 Hösle 2009.

schätzung des Fingierens, das einige für verboten, andere für durchaus erlaubt oder, vor dem Hintergrund des homerischen Musters, als Bestandteil des Wiederdichten für nötig halten.

Mit Macrobius und dem mittelalterlichen Grammatikunterricht wurde die Poetik des Wi(e)derdichtens auf ihrem Weg ins Hochmittelalter von einer zweifach exzentrischen Perspektive aus in den Blick genommen, ausgehend vom ‚Wipfel' der nach spätantiken Maßstäben größten Meisterwerke der abendländischen Literatur einerseits, von der ‚Wurzel' des schulischen Grammatikunterrichts andererseits. Für beides hat sich meine Konzeption des Wi(e)derdichtens zwischen Artifizialität und Agon als zentral erwiesen. Macrobius etabliert den platonischen Deus artifex als Reflexionsfigur der Poetik und Literaturkritik und visiert so die herausragende Artifizialität Vergils an. Doch der Grund für dessen überragende poetische Leistung liegt nicht in einer – für den Platoniker Macrobius völlig abwegigen – Vorstellung vom schöpferischen Dichtertum, sondern in Vergils ausgeprägter, ja maßloser Ambition zum Agon mit Homer. Der antike und mittelalterliche Grammatikunterricht vermittelt nicht nur die Regeln der lateinischen Sprache, sondern anhand der Dichterinterpretation (*enarratio poetarum*) auch Verfahren der Paraphrase – von der Übersetzung bis zum Rewriting –, die Grammatikschüler zu Wiederdichtern bilden. Dabei wird zumindest im anspruchsvollen Grammatikunterricht (etwa eines Bernhard von Chartres oder Matthäus von Vendôme) gefordert, die zu paraphrasierenden Vorlagen nicht nur zu zitieren oder sklavisch zu imitieren, sondern zu übertreffen. Bilden die wi(e)derdichtenden Meister Homer und Vergil den ‚Wipfel', sind sie qua Artifizialität und Agon verbunden mit der ‚Wurzel' wi(e)derdichtender Schüler.

Anschließend konnte Galfrids *Poetria nova* als Meisterwerk interpretiert werden, das die agonale Ablösung und Ersetzung der horazischen *Poetria vetus* angestrebt hat. In dieser Hinsicht hat sich die symbolische ‚Enthauptung' des Vaters in der Widmung als wegweisend herausgestellt. Das wichtigste Ergebnis des Galfrid-Kapitels lautet indes, dass die Poetik des Wi(e)derdichtens in der *Poetria nova* so dezidiert wie innovativ vom Paradigma des höfischen Zeremoniells aus entwickelt wird. Die Artifizialität der poetischen Verfahren wird explizit in den Dienst der Materia gestellt; das Verhältnis zwischen ‚Artificium' und Materia gleicht, wie Galfrid anfangs mit einer allegorischen Szene des Dienstes verdeutlicht, demjenigen von Bediensteter und Herrin. Diese neuartige Konzeption des höfischen Wi(e)derdichtens, die entschieden auf den volkssprachigen höfischen Roman voraus- oder zurückweist, hebt die Artifizialität der Dichtung gewissermaßen auf in höfischer Praxis. Diese ‚Aufhebung' betrifft zunächst den Vergleich der Inventio mit dem Hausbau, der auf den Deus artifex und dessen artifizielle Fabrikation des Kosmos zu beziehen ist, sie betrifft dann aber auch alle weiteren Metaphern aus dem Bereich der Artifizialität, von denen die *Poetria nova* eine ganze Reihe in Anschlag bringt. Immer wieder wird die Artifizialität der Dichtung funktionalisiert für den Erfolg der Materia in der höfischen Praxis. Die zentrale Metapher ist deshalb der *cursus*, der praktische Lauf des höfischen Zeremoniells, der den gesamten Text der *Poetria nova*

integriert und alle wesentlichen Abschnitte rahmt. Die rhetorisch-artifiziellen Verfahren laufen zusammen im praktischen Officium der Actio. Ein weiteres wichtiges Ergebnis besteht in der Zuordnung der Materia zur Natur, die mit der festgestellten Hierarchisierung von Stoff und Form konvergiert: Die beste Kunst ist, so Galfrid, diejenige, die ihre eigene Artifizialität dissimuliert und sich stattdessen den Anschein der Natürlichkeit gibt. Die Verfahren der Artifizialität dienen der Verbesserung und Perfektionierung der ‚natürlich' gegebenen Materia, damit diese bei ihrem Auftritt im höfischen Zeremoniell reüssieren kann. Eine entsprechend hohe Relevanz hat die Inventio, die in planend-vorausschauender sowie dispositioneller Hinsicht vor der konkreten Arbeit an der Dichtung beginnt, mit Amplificatio und Abbreviatio, den Verfahren der abwägenden Gewichtung einzelner Teile der Materia und ihrer reziproken Bedeutung, ihren Lauf nimmt und in der Descriptio als topischer Inventio, der Zuschreibung bestimmter Attribute an Figuren und Handlungsorte, vollendet wird. Zwei vor allem für Galfrid wichtige Ergebnisse lauteten schließlich, dass die *Poetria nova* Amplificatio und Abbreviatio zur Inventio zählt und selbst im *ordo artificialis* disponiert ist.

Kap. 3: Die Poetik des Wi(e)derdichtens konnte als maßgeblich für die Poetologien des deutschsprachigen höfischen Romans herausgearbeitet werden. Die Poetik-Meisterwerke von Horaz und Galfrid haben das poetologische Bemühen der volkssprachigen Dichter um poetische Originalität bei der Materia-Bearbeitung in erheblicher, von der Forschung zuvor nicht erkannter Weise beeinflusst. Diesen Einfluss habe ich nicht primär anhand wörtlicher Zitate und direkter intertextueller Referenzen nachgewiesen, die es freilich auch gibt (etwa bei Gottfried von Straßburg, Konrad von Fußesbrunnen oder Heinrich von dem Türlin), sondern vor allem in konzeptioneller Hinsicht: einerseits anhand der vier Kategorien ‚Orientierung an der Materia', ‚Artifizialität', ‚Inventio als Materia-Wahl' und ‚*ordo*-Mutation' als Originalitätsverfahren, andererseits anhand von neun Fallstudien. Die kategoriengeleitete Untersuchung führte von der Materia als Basis volkssprachigen Wiederdichtens überhaupt zur Feststellung der Artifizialität im paradigmatischen Reimpaar *rihten* / *tihten* und ihrer Überlistung über die Inventio ‚übergewichtiger' Stoffe bis hin zur Ordo-Originalität. Besonders in diesem letzten Teil konnte am Beispiel der mittelalterlichen Eneasromane und einer Reihe weiterer Texte demonstriert werden, dass die Änderung des narrativen *ordo* gegenüber der vorliegenden Materia-Bearbeitung dazu dient, die eigene Neubearbeitung originell zu machen. Das betrifft wie in den Eneasromanen größere Erzähleinheiten (etwa vom Ausmaß der Bücher der *Aeneis*), aber auch wie bei Hartmann, Wolfram und im *Lohengrin* kleinere Abschnitte, etwa Szenen oder Sätze. Ein weiteres zentrales Ergebnis dieses ersten Abschnitts besteht in der von Horaz und Galfrid hergeleiteten Variabilität der Größe der Materia. Die Materia ist gegeben, aber wer dabei stehenbleibt, wird das Wiederdichten mit Sicherheit verfehlen. Sie ist nicht „unstetig von Fall zu Fall",[5] sondern wird von

5 Worstbrock 1999, S. 138.

den Dichtern für jeden Fall qua Inventio neu zugeschnitten und bemessen. Die Materia ist stets dieselbe unabhängig davon, ob sie diesseits ihrer poetischen Bearbeitung fünf Substantive oder fünf Prosaseiten umfasst, solange die Wiedererkennbarkeit ihres Kerns erhalten bleibt. Aber sie wird in den Händen der Wiederdichter, den richtigen *ingenium*-Einsatz vorausgesetzt, zugleich zu Wachs, das sich nahezu beliebig transformieren lässt. So kann man eine Materia unverändert lassen, und sie doch ziemlich anders oder ganz neu wiederdichten.

Die Fallstudien lassen sich – ohne die Ergebnisse im Einzelnen zu wiederholen – unter dem Rubrum der Einheit in der Vielfalt zusammenfassen. Den einheitlichen konzeptionellen Rahmen aller vertiefend analysierten Autoren bildet die in der Regel auf Horaz' *Ars poetica*, manchmal aber auch (besonders deutlich bei Herbort von Fritzlar) auf Galfrids *Poetria nova* zurückgehende Poetik des Wi(e)derdichtens, vor allem hinsichtlich der fundamentalen Anforderung, eine originelle Neubearbeitung der Materia vorzulegen, um sie sich anzueignen. Diese Einheit erweist sich im Rückblick als Vielfalt der Umgangsweisen mit ebenjener Poetik, die vom Zitat der Originalitätsbedingungen (Konrad von Fußesbrunnen) über die kreative Auseinandersetzung mit ihnen (Gottfried von Straßburg, Wolfram) bis hin zu ihrer Überwindung durch Reformulierung (Rudolf von Ems, Konrad von Würzburg) reichen. Manchmal werden alle Bedingungen thematisiert (Konrad von Fußesbrunnen, Rudolf), manchmal nur einzelne, wobei die erste und die dritte Bedingung, sich nicht an gutbesuchten Orten aufzuhalten und bei der Imitatio dem Vorbild nicht zu nah zu folgen – mithin die Bedingungen, die den Agon mit anderen Dichtern betreffen –, am wichtigsten zu sein scheinen.

Dass man die Poetologien der höfischen Erzähldichtungen ohne meinen Ansatz nicht verstehen könnte, möchte ich nicht behaupten; es ist aber deutlich geworden, dass man sie mit dem Ansatz des Wi(e)derdichtens ein wenig besser verstehen kann. Grundsätzlich haben die Fallstudien gezeigt, dass viele mittelhochdeutsche Romanautoren erstens die Forderung, beim Wiederdichten eine neue und originelle Materia-Bearbeitung vorlegen zu müssen, anerkennen. Insoweit wird das eigene Dichten und Erzählen in den Dienst der Materia gestellt, und Originalität ist ein wichtiges, ja: entscheidendes Thema der poetologischen Reflexion. Zu wenig bedacht – oder missverstanden, z. B. als ‚Dichterfehde' – hat man bisher den Aspekt der Imitatio der Vorgänger, aus deren Schatten zu treten für viele Wiederdichter ein zentrales Anliegen gewesen ist. Um eine originelle Materia-Bearbeitung vorzulegen, darf man den vorigen Bearbeiter nicht bloß imitieren, das Ziel muss vielmehr die wetteifernde Überbietung sein. Der Agon mit den Vorgängern, aber auch mit Konkurrenten, wie er meiner Rekonstruktion zufolge von der Mehrheit der untersuchten Dichter – von Chrétien de Troyes, Konrad von Fußesbrunnen, Wolfram, Rudolf und schließlich Konrad von Würzburg – vehement vollzogen worden ist, hat sich als besonders relevant für einzelne Poetologien erwiesen. Der Agon – nicht etwa eine abstrakte Rivalität mit dem Schöpfergott – treibt die mittelalterlichen Wi(e)derdichter zur innovativen Höchstleistung. Schließlich ließen sich mit

dem hier verfolgten Ansatz einige Poetologien gegenüber der bisherigen Forschung nicht nur graduell, sondern substanziell besser verstehen, etwa diejenigen Konrads von Fußesbrunnen, Herborts, Ulrichs von dem Türlin und Konrads von Würzburg.

Kap. 4: Bei der Untersuchung der Metaphoriken des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman (und in der auf den höfischen Roman als Negativfolie bezogenen Tugendlehre Thomasins von Zerklaere) konnten vier Metaphernbereiche identifiziert werden, die als Reflexionsfiguren in hervorragender Weise die dynamischen Austauschprozesse zwischen der Autologie der Verfahren sowie der Heterologie der Materia einerseits, der agonalen Imitatio andererseits sichtbar werden lassen: das Schmieden, der Hausbau, die Textilherstellung und der Textilgebrauch sowie das Pfropfen. Die Metaphern, die zu den poetischen Techniken oder Handlungen, die sie reflektieren, in einem Analogieverhältnis stehen, beleuchten unterschiedliche Aspekte des Wi(e)derdichtens: die Inventio der Materia (Schmieden), die Dispositio (Hausbau), die Elocutio (Textilherstellung) sowie die Imitatio (Pfropfen). So ließen sich die bekannten und zum Teil ausführlich erforschten poetologischen Metaphern aus den vier genannten Bereichen noch einmal neu lesen, vor allem im Hinblick auf ihre analogiebasierte Funktionalität für Poetologien des Wi(e)derdichtens sowie auf ihren inneren paradigmatischen Zusammenhang, der besonders beim Schmieden und beim Pfropfen deutlich geworden ist. Dieser innere Zusammenhang der Metaphern verweist auf das vielleicht wichtigste Ergebnis der Untersuchung der poetologischen Metaphern: Die mittelhochdeutschen Wiederdichter nutzen bestimmte Metaphern, um sich auf ihre Vorgänger und Konkurrenten zu beziehen, um eine Verbindung mit anderen herzustellen, nur um mit diesen anderen im nächsten Moment zu wetteifern und um sie im besten Fall zu überbieten, das heißt: um von Wieder- zu Widerdichtern zu werden und diesen Wandel zugleich zu reflektieren.

Im volkssprachigen höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts wird der Agon mit Vorgängern und Konkurrenten zu einem erheblichen Teil metaphorologisch ausgetragen. Das bedeutet auch: In einem bisher nicht bekannten Umfang konnten die noch nicht im ausführlichen Zusammenhang analysierten metaphorischen Poetologien des höfischen Romans als agonale rekonstruiert werden. Im von mir untersuchten poetologischen Feld sind die wichtigsten und am häufigsten – etwa durch Heinrich von dem Türlin, Albrecht, Ulrich von Etzenbach einerseits, Rudolf, Heinrich von Freiberg und Konrad von Würzburg andererseits – agonal imitierten Dichter Wolfram und Gottfried, die ihrerseits Veldeke und Hartmann agonal imitiert haben, die wiederum Vergil und Chrétien agonal imitiert haben, die Homer und Macrobius agonal imitiert haben – und so weiter, bis die Namen im Dunkel der Vorgeschichte verschwinden, während das Prinzip immer weiterträgt. Durch die Analyse der poetologischen Metaphern als Reflexionsfiguren der Funktionalisierung der Artifizialität für den Agon wurde außerdem die von den Wi(e)derdichtern angestrebte Originalität schärfer konturiert: In den allermeisten Fällen handelt es sich um eine ‚gebundene Originalität', die eine Notwendigkeit, aber zugleich auch eine Konsequenz der Materia-Neubearbeitung ist. Beim Schmieden

geht es also um die Transformation vorliegender Materia, beim Hausbau um Ordnungsstiftung aus bestehenden Werkstoffen, bei Zuschnitt und Investitur der Materia um agonale Praktiken am Hof, bei der Veredelung der Materia durch ein Edelreis (oder – *contra naturam inserendi* – umgekehrt durch den Stamm) um die Überbietung anderer Reiser. Um Originalität handelt es sich nichtsdestoweniger. So dient nicht nur die Inventio der Materia und die Artifizialität dem Agon, sondern auch der metaphorisch ausgeführte Agon stets der *transsumptio*, der ‚Herübernahme' einer fremden Materia in den eigenen Besitz.

In der Einleitung habe ich die Artifizialität als Produktionsparadigma gegen drei andere Paradigmen abgegrenzt, bei denen nicht der bewusst poietisch agierende Mensch, sondern andere Instanzen auf nicht-poietische Weise die Produktion verursachen: Kreation (‚Schöpfung aus dem Nichts', bewirkt durch Gott), Inspiration (‚Ein-Hauchung', Gott wirkt durch den Menschen als Medium) und Generativität (Zeugung und Entwicklung von Organismen werden durch die Natur bewirkt). Im Lauf der Arbeit hat sich immer wieder gezeigt, dass die artifizielle Poiesis aufgehoben wird in Praktiken der Imitatio und des Agons. Solches ‚Aufheben' hat eine lange Tradition; schon Aristoteles hat die Poiesis als Aspekt von der Praxis abgeleitet.[6] Die von der Kunst geführte Poiesis ist eine Form des Handelns. Das wichtigste poietische poetologische Paradigma ist also die Artifizialität, verstanden als Aspekt der Praxis.

„Was heißt *Originalität*?"[7] Agambens Frage kann am Ende dieser Studie mit Agamben beantwortet werden: „Wenn man sagt, das Kunstwerk besitze die Eigenschaft der Originalität, der Ursprünglichkeit, dann soll dies nicht einfach bedeuten, daß es ‚einzig' im Sinne von anders als alles andere ist. Originalität bedeutet Nähe zum Ursprung."[8] Auch wenn Agamben auf eine andere, Heidegger'sche „Nähe zum Ursprung" abzielt, möchte ich seine Bestimmung der Originalität borgen und in meinem Sinn umakzentuieren. Die beiden zentralen Aspekte sind Einzigartigkeit und Ursprungsnähe. Es ist dies der Kern des Wiederdichtens („Nähe zum Ursprung"), das entschieden als Widerdichten („anders als alles andere") aufgefasst wird. Im Wi(e)derdichten kommt es auf die „Nähe zum Ursprung" in agonaler Absicht an, auf die spannungsvolle Funktionalisierung des Ursprungs für die Differenz von anderen. Das heißt – und hieß – hier *Originalität*.

Zuletzt bleibt ein möglicher Einwand: Wenn Originalität und Innovativität so wichtig sind, warum sollte die Rede vom Wiedererzählen oder Wiederdichten beibehalten werden? Warum nicht Anders-, Neu- oder Weitererzählen? Ich würde darauf zunächst mit Worstbrock antworten, der hierzu das Wesentliche im Prinzip schon gesagt hat: „Originäre Erfindung kam als ein Vermögen, das sich in Attraktivität und

6 Aristot. eth. Nic. 6,2, 1139b 1–4. Vgl. Ebert 1976.
7 Agamben 2012 [1970], S. 81.
8 Agamben 2012 [1970], S. 81.

Prestige einer Erzählung ausgezahlt hätte, nicht in Anschlag."[9] Man kann nicht so tun, als würden die mittelhochdeutschen Romanautoren nicht in den allermeisten Fällen vorliegende Stoffe wiederbearbeiten. Sie dichten fast ausnahmslos über im Kern bereits Bekanntes, Vorliegendes. Das heißt nicht, dass sie Quellen oder Vorlagen bloß wörtlich übersetzt, sinngemäß adaptiert, sklavisch imitiert oder ohne Eingriffe in die Materia artifiziell reformiert hätten. Das heißt vielmehr, dass sie das Bekannte neu bearbeiten, dass sie, wo nötig oder passend, dazuerfinden, dass sie souverän über alle Verfahren und Praktiken des Wiederdichtens und Wiedererzählens verfügen und dass sie, wie die vorliegende Studie zu demonstrieren versucht hat, diese ‚gebundene' Originalität – „Nähe zum Ursprung" in agonaler Absicht – auch hinreichend deutlich poetologisch reflektieren. Die Konstante ist das Bekannte, ist die vorliegende Materia, ist die Tradition des Stoffs und der Geschichte. An dieser Alterität mittelalterlichen Erzählens ist nicht zu rütteln. Die wichtigsten Prinzipien der Kunst des höfischen Romans lauten Ähnlichkeit, Artifizialität, Kontinuität, Nachahmung, Traditionalität und eben Wiederdichten oder Wiedererzählen. Wenn mit diesen Prinzipien die mittelalterliche Kunst des Dichtens und Erzählens erfasst ist, beschränkt dies nicht, sondern erklärt allererst den immensen Drang der Dichter, sich von ihren Vorgängern sowie den früheren Materia-Bearbeitern zu unterscheiden. Man könnte diesen Zusammenhang folgendermaßen verallgemeinern: Je entschiedener Ähnlichkeit das ästhetische Grundprinzip bildet, desto stärker wird Unähnlichkeit erwartet, für desto schwieriger und deshalb lobenswerter hält man Unähnlichkeit, die von der Ähnlichkeit ausgeht (und sich nicht selbst, die Mühe des Umgangs mit dem Überkommenen scheuend, voraussetzungslos an den Anfang setzt). Ähnlichkeit, Artifizialität, Kontinuität, Nachahmung, Traditionalität und Wiederdichten oder Wiedererzählen mögen dominieren, aber sie sind nicht zu denken – und genaugenommen auch nicht zu haben oder zu machen – ohne Differenz, Agonalität, Diskontinuität, eigenständige Imitatio, Innovativität und Widerdichten oder Widererzählen. Wenn also umgekehrt Widerdichten auch Wiederdichten ist, handelt es sich jeweils nicht um die große – etwa prometheische – Geste der Differenz, sondern um ein beständiges, andauerndes, mühevolles und deshalb ehrenvolles, lobenswertes und ruhmvolles – herkulisches – Differenzieren. Eher landen die mittelhochdeutschen Wi(e)derdichter im Olymp, den gemäß euhemeristischer Interpretation nicht Götter, sondern für ihre *Handlungen* berühmte Heroen der Vergangenheit bevölkern, als dass sie sich zu Schöpfern zu erklären. Tatsächlich scheint kaum eine Metapher weniger geeignet, die vibrierende Dynamik der Materia-fixierten Poetologien des höfischen Romans zu erfassen, als die *prima creatio sine praeiacente materia*.[10]

9 Worstbrock 1999, S. 128.

10 Guillelm. glos. Plat. 37,4–7, S. 69: *Et est opus Creatoris prima creatio sine praeiacente materia, ut est creatio elementorum et spirituum, uel ea quae uidemus fieri contra consuetum cursum naturae, ut partus uirginis, etc.*

Literaturverzeichnis

Biblische Bücher

Die Bibel wird in der Vulgata-Übersetzung nach der folgenden Ausgabe zitiert:

[Hieronymus:] Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers und Michael Fieger, 5 Bde., Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum).

Abgekürzt zitierte biblische Bücher:

Gn = Genesis
Ex = Exodus
Nm = Numeri
Ecl = Ecclesiastes
Sir = Sirach / Ecclesiasticus
Is = Isaias
Ier = Hieremias
Ez = Hiezechiel
Dn = Danihel
Mt = Mattheus
Mc = Marcus
Lc = Lucas
Io = Iohannes
Act = Actus Apostolorum
Rm = Ad Romanos
II Pt = Epistula Petri II
Apc = Apocalypsis

Primärliteratur

Access. de a.p. = Accessus de arte poetica, in: Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores, hg. von Robert Burchard Constantijn Huygens, Leiden 1970, S. 49–53.

Access. Prud. (II) = Accessus Prudentii Psichomachiae (II), in: Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores, hg. von Robert Burchard Constantijn Huygens, Leiden 1970, S. 20.

Adalb. vita = Adalbold von Utrecht: Vita s. Heinrici II imperatoris, hg. von Georg Waitz, in: Monumenta Germaniae Historica. Scriptores, 39 Bde. [laufend], Hannover 1826–, Bd. 4, Hannover 1841, S. 683–695.

Alan. Acl. = Alanus ab Insulis: Anticlaudianus, in: Alan of Lille: Literary Works, hg. und übers. von Winthrop Wetherbee, Cambridge, MA / London 2013 (Dumbarton Oaks Medieval Library 22), S. 220–517.

Alan. dist. = Alanus ab Insulis: Liber in distinctionibus dictionum theologicalium, in: Patrologia Latina, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855, Bd. 210, Sp. 685–1012.

Alan. planct. = Alanus ab Insulis: De planctu Naturae, in: Alan of Lille: Literary Works, hg. und übers. von Winthrop Wetherbee, Cambridge, MA / London 2013 (Dumbarton Oaks Medieval Library 22), S. 22–217.

Alb. Tund. = Alber: Tundalus, in: Visio Tnugdali. Lateinisch und altdeutsch, hg. von Albrecht Wagner, Erlangen 1882, S. 121–186.

Albr. JT = Albrecht: Jüngerer Titurel, hg. von Werner Wolf und Kurt Nyholm, 3 Bde. in 5 Teilbde., Berlin 1955–1992 (Deutsche Texte des Mittelalters 45, 55, 61, 73 und 77).

Albr. Vf. = Albrecht: Verfasserfragment, in: Erich Petzet: Über das Heidelberger Bruchstück des Jüngeren Titurel, in: Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrgang 1903 (1904), S. 287–320, hier S. 292–297.

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-006

Aleph-Schol. in Horat. de arte poet. = Aleph-Scholia in Horatium de arte poetica, in: Scholia in Horatium אב in codicibus Parisinis latinis 17897 et 8223 obvia, quae ab Heirico Autissiodorensi profecta esse videntur, hg. von Hendrik Johan Botschuyver, Amsterdam 1942 (Scholia in Horatium 4), S. 457–487.

Ambr. off. = Ambrosius Mediolanensis: De officiis, hg. von Maurice Testard, Turnhout 2000 (Corpus Christianorum Series Latina 15).

Aristot. eth. Nic. = Aristoteles: Ethica Nicomachea, hg. von Ingram Bywater, Cambridge 1890 [Nachdruck 2010].

Aristot. eth. Nic. (Übers. Frede 2020) = Aristoteles: Nikomachische Ethik, in: Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, begr. von Ernst Grumach, fortgef. von Hellmut Flashar, hg. von Christof Rapp, 20 Bde. [laufend], Berlin 1956–, Bd. 6: Nikomachische Ethik, hg. von Dorothea Frede, 2 Teilbde., Berlin / Boston 2020.

Aristot. metaph. = Aristoteles: Metaphysik, übers. von Hermann Bonitz, mit Einl. und Komm. hg. von Horst Seidl, 2 Bde., 3., verb. Aufl., Hamburg 1989–1991 (Philosophische Bibliothek 307 und 308).

Aristot. phys. = Aristoteles: Physik. Vorlesung über Natur. Gr.-Dt., übers. von Hans Günter Zekl, 2 Bde., Hamburg 1987–1988 (Philosophische Bibliothek 380 und 381).

Aristot. poet. = Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994 (Reclams Universal-Bibliothek 7828).

Aug. Gn. litt. = Augustinus: De Genesi ad litteram libri duodecim, in: Sanctus Aurelius Augustinus: De Genesi ad litteram libri duodecim. Eiusdem libri capitula. De Genesi ad litteram inperfectus liber. Locutionum in Heptateuchum libri septem, hg. von Joseph Zycha, Prag / Wien / Leipzig 1894 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 28.1), S. 3–435.

Aug. Io. eu. tr. = Augustinus: In Iohannis euangelium tractatus CXXIV, hg. von D. Radbodus Willems, Turnhout 1990 (Corpus Christianorum Series Latina 36).

Aug. s. dom. m. = Augustinus: De sermone domini in monte libri duo, hg. von Almut Mutzenbecher, Turnhout 1967 (Corpus Christianorum Series Latina 35).

Aug. vera rel. = Augustinus: De vera religione / Über die wahre Religion. Lat. / Dt., übers. und hg. von Wilhelm Thimme, Nachw. von Kurt Flasch, Stuttgart 2006 (Reclams Universal-Bibliothek 7971).

Beda de schem. = Beda Venerabilis: De schematibus et tropis, in: Rhetores latini minores, hg. von Karl Halm, Leipzig 1863, S. 607–618.

Ben. RdT= Benoit de Sainte-Maure: Le Roman de Troie, hg. von Léopold Constans, 6 Bde., Paris 1904–1912.

Bernard. Carnot. glosae = [Bernardus Carnotensis] Bernhard of Chartres: Glosae super Platonem, hg. von Paul Edward Dutton, Toronto 1991 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Studies and Texts 107).

Bernard. Silv. cosm. = Bernardus Silvestris: Cosmographia, in: Bernardus Silvestris: Poetic Works, hg. und übers. von Winthrop Wetherbee, Cambridge, MA / London 2015 (Dumbarton Oaks Medieval Library 38), S. 2–181.

Bernard. Traiect. comm. = Bernardus Traiectensis: Commentum in Theodolum, in: Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores, hg. von Robert Burchard Constantijn Huygens, Leiden 1970, S. 55–69.

Boeth. cons. = Boethius: Consolatio Philosophiae / Trost der Philosophie, hg. von Ernst Gegenschatz und Olof Gigon, Düsseldorf / Zürich 2004.

Brun. Lat. tes. = Brunetto Latini: Il Tesoretto (The Little Treasure), hg. von Julia Bolton Holloway, New York 1981 (Garland Library of Medieval Literature. Series A, 2).

Calc. comm. = Calcidius: Commentarius in Platonis Timaeum, in: Calcidius: Translatio Platonis Timaei et Commentarius in Platonis Timaeum, hg. von Jan Hendrik Waszink, London / Leiden 1975 (Plato Latinus 4), S. 53–346.

Calc. trans. = Calcidius: Translatio Platonis Timaei, in: Calcidius: Translatio Platonis Timaei et Commentarius in Platonis Timaeum, hg. von Jan Hendrik Waszink, London / Leiden 1975 (Plato Latinus 4), S. 1–52.

Cassiod. in Ps. = Cassiodorus: Expositio psalmorum, hg. von Marc Adriaen, 2 Bde., Turnhout 1958 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 97).

Cassiod. inst. = Cassiodor: Institutiones divinarum et saecularium litterarum, übers. und hg. von Wolfgang Bürsgens, 2 Bde., Freiburg i. Br. / Basel / Wien 2003 (Fontes Christiani 39).

Chr. Er. = Chrétien de Troyes: Erec und Enide, übers. und eingel. von Ingrid Kasten, München 1979 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 17).

Cic. Arch. = Cicero: Pro A. Licinio Archia poeta oratio / Rede für den Dichter A. Licinius Archias. Lateinisch / Deutsch, übers. u. hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 2006 (Reclams Universal-Bibliothek 1268).

Cic. Att. = Cicero: Atticus-Briefe. Lateinisch – deutsch, übers. und hg. von Helmut Kasten, München 1980 (Tusculum-Bücherei).

Cic. de orat. = Cicero: De oratore / Über den Redner. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Harald Merklin, 2., durchges. und bibliograph. erg. Aufl., Stuttgart 1991 (Reclams Universal-Bibliothek 6884).

Cic. inv. = Cicero: De inventione, in: Cicero: De inventione / Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum / Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf / Zürich 1998 (Sammlung Tusculum), S. 8–337.

Cic. nat. = Cicero: De natura deorum / Über das Wesen der Götter. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Ursula Blank-Sangmeister, Nachw. von Klaus Thraede, bibliographisch erg. Ausg., Stuttgart 2011 (Reclams Universal-Bibliothek 6881).

Cic. off. = Cicero: De officiis / Vom pflichtgemäßen Handeln. Lateinisch / Deutsch, übers., komm. und hg. von Heinz Gunermann, durchges. und bibliographisch erg. Ausg., Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 1889).

Cic. opt. gen. = Cicero: De optimo genere oratorum, in: Cicero: De inventione / Über die Auffindung des Stoffes. De optimo genere oratorum / Über die beste Gattung von Rednern. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf / Zürich 1998 (Sammlung Tusculum), S. 340–357.

Cic. orat. = Cicero: Orator. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Bernhard Kytzler, 4., durchges. Aufl., Düsseldorf / Zürich 1998 (Sammlung Tusculum).

Comm. En. Virg. = [Commentum super sex libros Eneidos Virgilii] The Commentary on the First Six Books of the *Aeneid* of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition, hg. von Julian Ward Jones und Elizabeth Frances Jones, Lincoln / London 1977.

Comm. in Galfr. P.n. = [Commentum in Galfredi Poetriam novam] An Early Commentary on the *Poetria nova* of Geoffrey of Vinsauf, hg. von Marjorie Curry Woods, New York / London 1985 (Garland Medieval Texts 12).

Conr. Hirs. dial. = [Conradus Hirsaugiensis] Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores, in: Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau: Dialogus super auctores, hg. von Robert Burchard Constantijn Huygens, Leiden 1970, S. 71–131.

Die gute Frau = Die gute Frau. Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts, hg. von Emil Sommer, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 2 (1842), S. 385–481, hier S. 392–481.

Don. gramm. = Donatus: Ars grammatica, in: Grammatici Latini, hg. von Heinrich Keil, 8 Bde., Leipzig 1855–1880, Bd. 4, S. 367–402.

Eilh. Tr. = Eilhart von Oberg: Tristrant und Isalde, nach der Heidelberger Hs. Cod. Pal. Germ. 346 hg. von Danielle Buschinger, Berlin 2004 (Berliner sprachwissenschaftliche Studien 4).

Epist. Donat. = Epistula Donati, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 212 f.

Erasm. adagia = Erasmus Roterodamus: Adagia, in: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, hg. von der Union Académique Internationale Amsterdam und der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam u. a. 1969–, Bde. II.1–9.

Ermenr. epist. ad Grimald. = Ermenricus Elwangensis: Epistola ad Grimoldum abbatem, archicapellanum Ludovici imperatoris, hg. von Ernst Dümmler, in: MGH Epistolae V. Epistolae Karolini Aevi III, Berlin 1899, S. 536–579.

Eugipp. vita = Eugippius: Vita Sancti Severini / Das Leben des heiligen Severin. Lat. / dt., übers. und hg. von Theodor Nüßlein, bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart 1999 [Nachdruck 2011] (Reclams Universal-Bibliothek 8285).

Expositio Gudiana = Expositio Gudiana (vulgo Vita Gudiana I), in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 250–257.

Frl. Mar. = Frauenlob: Marienleich, in: Deutsche Lyrik des späten Mittelalters, hg. von Burghart Wachinger, Frankfurt a. M. 2006 (Bibliothek deutscher Klassiker 191 = Bibliothek des Mittelalters 22), S. 364–395.

Fulg. expos. Virg. cont. = Fulgentius: Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis, in: Fabius Planciades Fulgentius: Opera, hg. von Rudolf Helm, Leipzig 1898, S. 83–107.

Galfr. doc. = [Galfredus de Vino Salvo] Geoffroi de Vinsauf: Documentum de modo et arte dictandi et versificandi, in: Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge, hg. von Edmond Faral, Paris 1924 [Nachdruck 1962], S. 265–327.

Galfr. P.n. = [Galfredus de Vino Salvo] Geoffroi de Vinsauf: Poetria nova, in: Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge, hg. von Edmond Faral, Paris 1924 [Nachdruck 1962], S. 197–262.

Glossae Turic. in poet. Horat. = Glossae Turicenses in poetriam Horatii, hg. von István Hajdú: Ein Zürcher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur Ars poetica des Horaz, in: Cahiers de l'institut du Moyen Âge grec et latin 63 (1993), S. 231–293, hier S. 246–293.

Go. Tr. = Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192 = Bibliothek des Mittelalters 10 und 11).

Go. Tr., Marold / W. Schröder = Gottfried von Straßburg: Tristan, Bd. 1: Text, hg. von Karl Marold, unveränderter fünfter Abdruck nach dem dritten, mit einem auf Grund von Friedrich Rankes Kollationen verbesserten kritischen Apparat bes. und mit einem erweiterten Nachwort vers. von Werner Schröder, Berlin / New York 2004.

Greg. M. mor. = Gregorius Magnus: Moralia in Iob, in: Patrologia Latina, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855, Bd. 75, Sp. 509–Bd. 76, Sp. 782.

Gualt. Alex. = Gualterus de Castellione: Alexandreis, hg. von Marvin L. Colker, Padua 1978 (Thesaurus Mundi. Bibliotheca scriptorum latinorum mediæ et recentioris ætatis 17).

Guill. / Jean RdR = Guillaume de Lorris / Jean de Meun: [Roman de la rose] Der Rosenroman, übers. und eingel. von Karl August Ott, 3 Bde., München 1976–1979 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 15.1–3).

Guillelm. glos. Plat. = Guillelmus de Conchis: Glosae super Platonem. Editionem nouam trium codicum nuper repertorum testimonio suffultam, hg. von Edouard A. Jeauneau, Turnhout 2006 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis 203).

Ha. DaH = Hartmann von Aue: Der arme Heinrich, in: Hartmann von Aue, Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29), S. 230–315.

Ha. Er. = Hartmann von Aue: Erec, hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a. M. 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 20).

Ha. Greg. = Hartmann von Aue: Gregorius, in: Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29), S. 10–227.

Ha. Iw. = Hartmann von Aue: Iwein, in: Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein, hg. und übers. von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2008 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29), S. 318–767.

He. Tr. = Heinrich von Freiberg[: Tristan], mit Einleitungen über Stil, Sprache, Metrik, Quellen und die Persönlichkeit des Dichters hg. von Alois Bernt, Halle (Saale) 1906 [Nachdruck Hildesheim / New York 1978].

He. RF = Heinrich [der Glîchezâre]: Reinhart Fuchs. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und erl. von Karl-Heinz Göttert, bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart 2005 (Reclams Universal-Bibliothek 9819).

He. Apk. = Heinrich von Hesler: Apokalypse, aus der Danziger Hs. hg. von Karl Helm, Berlin 1907 (Deutsche Texte des Mittelalters 8).

He. Tum = Heinrich von Mügeln: Tum, in: Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln, Abt. I: Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21, Teilbd. 2: Text der Bücher V–XVI, hg. von Karl Stackmann, Berlin 1959 (Deutsche Texte des Mittelalters 51), Str. 110–181 (S. 147–219).

He. GZ = Heinrich von Neustadt: Apollonius von Tyrland, Gottes Zukunft und Visio Philiberti, hg. von Samuel Singer, Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters 7), S. 331–452.

He. Cr. = Heinrich von dem Türlin: Die Krone (Verse 1–12281), nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P. Pütz hg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner, Tübingen 2000 (Altdeutsche Textbibliothek 112). – Heinrich von dem Türlin: Die Krone (Verse 12282–30042), nach der Handschrift Cod. Pal. germ. 374 der Universitätsbibliothek Heidelberg nach Vorarbeiten von Fritz Peter Knapp und Klaus Zatloukal hg. von Alfred Ebenbauer und Florian Kragl, Tübingen 2005 (Altdeutsche Textbibliothek 118).

He. En. = Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mhd. / Nhd., nach dem Text von Ludwig Ettmüller übers., mit einem Stellenkomm. und einem Nachw. von Dieter Kartschoke, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 8303).

Heinz. Joh. = Heinzelin von Konstanz: Von den zwein Sanct Johansen, in: Heinzelin von Konstanz, hg. von Franz Pfeiffer, Leipzig 1852, S. 115–133.

Herb. LvT = Herbort von Fritzlar: Liet von Troye, hg. v. Karl Frommann, Quedlinburg / Leipzig 1837 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 5).

Hier. comm. in Mal. = Hieronymus: In Malachiam, in: Hieronymus: Commentarii in prophetas minores, hg. von Marc Adriaen, Turnhout 1970 (Corpus Christianorum Series Latina 76.1), S. 421–524.

Hier. epist. = Hieronymus: Epistulae, hg. von Isidor Hilberg, 3 Bde., Wien 1910–1918 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 54–56).

Hier. quaest. hebr. = Hieronymus: Hebraicae quaestiones in libro Geneseos, in: Hieronymus: Hebraicae quaestiones in libro Geneseos. Liber interpretationis hebraicorum nominum. Commentarioli in psalmos. Commentarius in Ecclesiasten, hg. von Paul de Lagarde / Germain Morin / Marc Adriaen, Turnhout 1959 (Corpus Christianorum Series Latina 72), S. 1–56.

Hier. vita Hil. = Hieronymus: Vita Hilarionis, in: Hieronymus: Vita di Martino. Vita di Ilarione. In memoria di Paola, eingel. von Christine Mohrmann, kritischer Text und Kommentar hg. von A. A. R. Bastiaensen et Jan W. Smit, übers. von Luca Canali e Claudio Moreschini, Mailand 1975 (Vite dei Santi 4).

Hier. vita Hil. (Übers. Fuhrmann 1983) = [Hieronymus: Vita Hilarionis / Das Leben des heiligen Hilarion, in:] Christen in der Wüste. Drei Hieronymus-Legenden, übers. und erl. von Manfred Fuhrmann, Zürich 1983, S. 37–79.

Hild. epist. = Hildebertus Lavardinensis: Epistolae, in: Patrologia Latina, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855, Bd. 171, Sp. 141–312.

Hom. Il. = Homer: Ilias. In der Übertragung von Johann Heinrich Voss [1793], Frankfurt a.M. 2009 (Fischer Klassik 90190).

Hom. Od. = Homer: Odyssee. In der Übertragung von Johann Heinrich Voss [1781], Frankfurt a.M. 2011 (Fischer Klassik 90019).

Hon. Aug. elucid. = Honorius Augustodunensis: Elucidarium, in: Yves Lefèvre: L'Elucidarium et le Lucidaires. Contribution, par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge, Paris 1954 (Bibliothèque des écoles françaises d'Athèns et de Rome 180), S. 359–477.

Hor. ars = Horatius: Ars poetica, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum), S. 612–645.

Hor. carm. = Horatius: Carmina, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum), S. 236–443 und 530–577.

Hor. epist. = Horatius: Epistulae, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Niklas Holzberg, Berlin / Boston 2018 (Sammlung Tusculum), S. 446–519 und 580–645.

Hugo did. = Hugo von St. Viktor: Didascalicon. De studio legendi. Studienbuch, [Text der Ausg. von Charles Henry Buttimer, 1939] übers. und eingel. von Thilo Offergeld, Freiburg i.Br. u.a. 1997 (Fontes Christiani 27).

Hugo Ren. = Hugo von Trimberg: Der Renner, hg. von Gustav Ehrismann, 4 Bde., Tübingen 1908–1911 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 247, 248, 252 und 256).

Huguit. deriv. = [Huguitio Pisanus: Derivationes] Uguccione da Pisa: Derivationes. Edizione critica princeps, hg. von Enzo Cecchini et al., 2 Bde., Florenz 2004 (Edizione nazionale dei testi mediolatini II, 1.6).

Ioh. met. = Iohannes Sarisberiensis: Metalogicon, hg. von J. B. Hall unter Mithilfe von K. S. B. Keats-Rohan, Turnhout 1991 (Corpus Christianorum Continuatio Mediaeualis 98).

Isid. etym. = Isidorus Hispalensis: Etymologiae, hg. von Wallace M. Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911.

Jo. WvÖ = Johann von Würzburg: Wilhelm von Österreich, aus der Gothaer Hs. hg. von Ernst Regel, Berlin 1906 (Deutsche Texte des Mittelalters 3).

Jo. Kreuziger = Johannes von Frankenstein: Der Kreuziger, hg. von Ferdinand Khull, Tübingen 1882 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 160).

Ko. KJ = Konrad von Fußesbrunnen: Die Kindheit Jesu, kritische Ausgabe von Hans Fromm und Klaus Grubmüller, Berlin / New York 1973.

Ko. Hinv. = Konrad von Heimesfurt: Unser vrouwen hinvart, in: Konrad von Heimesfurt: Unser vrouwen hinvart und Diu urstende, mit Verw. der Vorarb. von Werner Fechter hg. von Kurt Gärtner und Werner J. Hoffmann, Tübingen 1989 (Altdeutsche Textbibliothek 99), S. 1–52.

Ko. GvM = Konrad von Stoffeln: Gauriel von Muntabel, neu hg., eingel. und komm. von Wolfgang Achnitz, Tübingen 1997 (Texte und Textgeschichte 46).
Ko. Alex. = Konrad von Würzburg: Alexius, in: Konrad von Würzburg: Die Legenden, hg. von Paul Gereke, 3 Bde., Bd. 2, Halle (Saale) 1926 (Altdeutsche Textbibliothek 10).
Ko. Engelh. = Konrad von Würzburg: Engelhard, hg. von Ingo Reiffenstein, 3., neubearb. Aufl. der Ausg. von Paul Gereke, Tübingen 1982 (Altdeutsche Textbibliothek 17).
Ko. GS = Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, hg. von Edward Schröder, Göttingen 1926.
Ko. HvK = Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten, in: Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen, hg. von Edward Schröder, 3 Bde., Bd. 1: Der Welt Lohn – Das Herzmaere – Heinrich von Kempten, 3. Aufl., Berlin 1959, S. 41–68.
Ko. PuM = Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur, in: Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur. Turnei von Nantheiz – Sant Nicolaus – Lieder und Sprüche, aus dem Nachlass von Franz Pfeiffer und Franz Roth hg. von Karl Bartsch, Wien 1871, S. 3–312.
Ko. Rel. Leich = Konrad von Würzburg: Religiöser Leich, in: Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen, hg. von Edward Schröder, 3 Bde., Bd. 3: Die Klage der Kunst – Leiche, Lieder und Sprüche, 2. Aufl., Berlin 1959, S. 9–15.
Ko. Silv. = Konrad von Würzburg: Silvester, in: Konrad von Würzburg: Die Legenden, hg. von Paul Gereke, 3 Bde., Bd. 1 Halle (Saale) 1925 (Altdeutsche Textbibliothek 19).
Ko. Troj. = Konrad von Würzburg: Trojanerkrieg und die anonym überlieferte Fortsetzung, hg. von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein, Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).
Ko. WL = Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn, in: Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen, hg. von Edward Schröder, 3 Bde., Bd. 1: Der Welt Lohn – Das Herzmaere – Heinrich von Kempten, 3. Aufl., Berlin 1959, S. 1–11.
Ko. RL = Pfaffe Konrad: Rolandslied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Dieter Kartschoke, durchges. und bibliographisch aktual. Aufl., Stuttgart 2011 (Reclams Universal-Bibliothek 2745).
Kön. Roth. = König Rother. Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein, hg. von Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 18047).
Lampr. FL = Lamprecht von Regensburg: Sanct Franzisken Leben, in: Lamprecht von Regensburg: Sanct Franzisken Leben und Tochter Syon, zum ersten Mal hg. nebst Glossar von Karl Weinhold, Paderborn 1880, S. 43–231.
Lampr. TS = Lamprecht von Regensburg: Tochter Syon, in: Lamprecht von Regensburg, Sanct Franzisken Leben und Tochter Syon, zum ersten Mal hg. nebst Glossar von Karl Weinhold, Paderborn 1880, S. 306–494.
Loh. = Lohengrin, Edition und Untersuchungen von Thomas Cramer, München 1971.
Lucan. = [Lucanus] Lukan: De bello civile / Der Bürgerkrieg. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Georg Luck, Stuttgart 2009 (Reclams Universal-Bibliothek 18511).
Lucid. = Der deutsche Lucidarius, Bd. 1: Kritischer Text nach den Handschriften, hg. von Dagmar Gottschall und Georg Steer, Tübingen 1994 (Texte und Textgeschichte 35).
Lukian. somn. = Lukianos: Somnium, in: Lukian von Samosata: Die Hauptwerke. Griechisch und deutsch, hg. und übers. von Karl Mras, 2. Aufl., München 1980 (Tusculum-Bücherei), S. 6–21.
Macr. sat. = Macrobius: Saturnalia, hg. und übers. von Robert A. Kaster, 3 Bde., Cambridge, MA / London 2011 (Loeb Classical Library 510–512).
Macr. sat. (Übers. O. Schönberger / E. Schönberger 2008) = Ambrosius Theodosius Macrobius: Tischgespräche am Saturnalienfest, eingel., übers. und mit Anm. vers. von Otto Schönberger und Eva Schönberger, Würzburg 2008.

Macr. somn. = Macrobius Ambrosius Theodosius: Kommentar zum *Somnium Scipionis*, hg., übers., erl. und mit Indices vers. von Friedrich Heberlein, mit einem Gastbeitrag von Christian Tornau, Stuttgart 2019 (Bibliothek der lateinischen Literatur der Spätantike 1).

Mart. Cap. = Martianus Capella[: De nuptiis Philologiae et Mercurii], hg. von James Willis, Leipzig 1983 (Bibliotheca Teubneriana).

Materia-Glose in poet. Horat. = Materia-Glose in poetriam Horatii, hg. von Karsten Friis-Jensen: The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland, in: Cahiers de l'institut du Moyen Âge grec et latin 60 (1990), S. 319–388, hier S. 336–384.

Matth. ars = Matthaeus Vindocinensis: Ars versificatoria, hg. von Franco Munari, Rom 1988 (Storia e letteratura 171).

MvC = Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, nach dem Text von Edward Schröder hg., übers. und komm. von Dorothea Klein, Stuttgart 1999 [Nachdruck 2008] (Reclams Universal-Bibliothek 8796).

Minneburg = Die Minneburg, nach der Heidelberger Pergamenths. (CPG. 455) unter Heranziehung der Kölner Hs. und der Donaueschinger und Prager Fragmente hg. von Hans Pyritz, Berlin 1950 [Nachdruck Hildesheim 1991].

Osb. deriv. = [Osbernus Glocestriensis: Derivationes] Osberno: Derivazioni, hg. von Paola Busdraghi et al., 2 Bde., Spoleto 1996 (Biblioteca di medioevo latino 16).

Otte Eracl. = Otte: Eraclius, hg. von Winfried Frey, Göppingen 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 348).

Otto Barl. = Otto II. von Freising: Laubacher Barlaam, hg. von Adolf Perdisch, Tübingen 1913 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 260).

Ov. am. = Ovid: Amores / Liebesgedichte. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart 2010 (Reclams Universal-Bibliothek 1361).

Ov. ars. = Ovid: Ars amatoria / Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart 2014 (Reclams Universal-Bibliothek 357).

Ov. met. = Ovid: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2010 (Reclams Universal-Bibliothek 1360).

Ov. trist. = Ovid: Tristia, in: Ovid: Briefe aus der Verbannung. Tristia – Epistulae ex Ponto. Lateinisch und deutsch, übertr. von Wilhelm Willige, eingel. und erl. von Niklas Holzberg, 5., überab. Aufl., Mannheim 2011 (Sammlung Tusculum), S. 2–289.

Papias = Papias vocabulista[: Elementarium doctrinae rudimentum / Vocabularium], Venedig: Philippus Pincius, 1496 (heute BSB München, BSB-Ink P-13; GW: M29306), URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00057500/image_1, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00057500-0 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Petr. Lomb. collect. = Petrus Lombardus: Collectanea in epistolas Pauli, in: Patrologia Latina, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855, Bd. 191, Sp. 1297–Bd. 192, Sp. 519.

Phi-Schol. in Horat. artem poet. = Phi-Scholia in Horatii artem poetica, in: Scholia in Horatium ΛΦΨ codicum Parisinorum latinorum 7972, 7974, 7971, hg. von Hendrik Johan Botschuyver, Amsterdam 1935 (Scholia in Horatium 1).

Pilat. = Pilatus, hg. von Karl Weinhold: Zu dem deutschen Pilatusgedicht. Text, Sprache und Heimat, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 8 (1877), S. 253–288, hier S. 272–288.

Plat. Ion = Platon: Ion, in: Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, hg. von Gunther Eigler, 6. Aufl., Darmstadt 2011, Bd. 1: Ion – Hippias II – Protagoras – Laches – Charmides – Euthyphron – Lysis – Hippias I – Alkibiades I, bearb. von Heinz Hofmann, gr. Text von Lous Bodin, Alfred Croiset, Maurice Croiset und Louis Méridier, dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

Plat. rep. = Platon: Politeia, in: Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, hg. von Gunther Eigler, 6. Aufl., Darmstadt 2011, Bd. 4: Der Staat, bearb. von Dietrich Kurz, gr. Text von Émile Chambry, dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

Plat. soph. = Platon: Sophistes, in: Platon: Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch, hg. von Gunther Eigler, 6. Aufl., Darmstadt 2011, Bd. 6: Theaitetos – Der Sophist – Der Staatsmann, bearb. von Peter Staudacher, gr. Texte von Auguste Diès, dt. Übers. von Friedrich Schleiermacher.

Plat. Tim. = Platon: Timaios. Griechisch – deutsch, hg., übers., mit einer Einl. und mit Anm. vers. von Hans Günter Zekl, Hamburg 1992 (Philosophische Bibliothek 444).

Ple. Gar. = Der Pleier: Garel von dem blühenden Tal, hg. von Wolfgang Herles, Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 17).

Ple. Mel. = Der Pleier: Melerantz von Frankreich. Nach der Karlsruher Hs., Edition – Untersuchungen – Stellenkommentar von Markus Steffen, Berlin 2011 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 48).

Ple. Tand. = Der Pleier: Tandareis und Flordibel, hg. von Ferdinand Khull, Graz 1885.

Plin. nat. = Plinius [maior]: Naturalis historia / Naturkunde. Lateinisch-deutsch, 37 Bücher in 32 Bde., hg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Wolfgang Glöckler und Joachim Hopp (ab Bd. 23), München / Zürich 1973–2004 (Sammlung Tusculum).

Plin. epist. = Plinius [minor]: Briefe / Epistularum libri decem. Lateinisch-deutsch, hg. von Helmut Kasten, 7., durchges. Aufl., Zürich 1995 (Sammlung Tusculum).

Porph. c. in Hor. de arte poet. = Pomponius Porphyrio: Commentum in Horatium de arte poetica, in: Pomponius Porphyrio: Commentum in Horatium Flaccum, hg. von Alfred Holder, Innsbruck 1894, S. 162–179.

Prop. = Propertius: Elegiae, in: Properz – Tibull: Liebeselegien / Carmina. Lateinisch–Deutsch, neu hg. und übers. von Georg Luck, Zürich 1996 (Sammlung Tusculum).

Prud. psych. = Prudentius: Psychomachia, eingel., hg., übers. und komm. von Magnus Frisch, Berlin / Boston 2020 (Texte und Kommentare 62).

Ps.-Acro = Ps.-Acro: Scholia in Horatium de arte poetica, in: Pseudoacronis Scholia in Horatium vetustiora, hg. von Otto Keller, 2 Bde., Leipzig 1902–1904, Bd. 2, S. 309–379.

Quint. inst. = Quintilianus: [Institutio oratoria /] Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Lateinisch und deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde. in einem Bd., 6. Aufl., Darmstadt 2015.

Rad. in Acl. = Radulphus de Longo Campo: In Anticlaudianum Alani commentum, editio princeps ex codice Scorialensi necnon sex aliis extantibus introductione et notis adiectis hg. von Jan Sulowski, Wrocław u. a. 1972 (Źródła do Dziejów Nauki i Techniki 13).

Re. Georg = Reinbot von Durne: Der heilige Georg, nach sämtlichen Hss. hg. von Carl von Kraus, Heidelberg 1907 (Germanische Bibliothek III,1).

RvB = Reinfried von Braunschweig, hg. von Karl Bartsch, Tübingen 1871 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 109).

Rhet. Her. = Rhetorica ad Herennium. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, 2. Aufl., Düsseldorf / Zürich 1998 (Sammlung Tusculum).

RdE = Roman d'Eneas, übers. und eingel. von Monica Schöler-Beinhauer, München 1972 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 9).

Rud. Alex. = Rudolf von Ems: Alexander. Ein höfischer Versroman des 13. Jahrhunderts, zum ersten Male hg. von Victor Junk, 2 Bde., Leipzig 1928–1929 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 272 und 274) [Nachdruck in einem Bd., Darmstadt 1970].

Rud. Barl. = Rudolf von Ems: Barlaam und Josaphat, hg. von Franz Pfeiffer, Leipzig 1843.

Rud. Gerh. = Rudolf von Ems: Der guote Gêrhart, hg. von John A. Asher, 3., durchges. Aufl., Tübingen 1989 (Altdeutsche Textbibliothek 56).

Rud. Wchr. = Rudolf von Ems: Weltchronik, aus der Wernigeroder Hs. hg. von Gustav Ehrismann, Berlin 1915 (Deutsche Texte des Mittelalters 20).

Rud. WvO = Rudolf von Ems: Willehalm von Orlens, aus dem Wasserburger Codex der fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek in Donaueschingen hg. von Victor Junk, Berlin 1905 (Deutsche Texte des Mittelalters 2).

Sap Vet. Lat. = Sapientia Salomonis (Vetus Latina), in: Vetus Latina. Die Reste der altlateinischen Bibel, nach Petrus Sabatier neu gesammelt und in Verb. mit der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hg. von der Erzabtei Beuron, Freiburg i. Br. 1949–, Bd. 11.1: Sapientia Salomonis, hg. von Walter Thiele, Freiburg i. Br. 1977–1985.

Schol. Vind. in Alex. = Scholia in Alexandreida ex codice Vindobonensi Nationalbibl. 568, in: Gualterus de Castellione: Alexandreis, hg. von Marvin L. Colker, Padua 1978 (Thesaurus Mundi. Bibliotheca scriptorum latinorum mediæ et recentioris ætatis 17), S. 347–488.

Schol. Vind. ad Hor. artem poet. = Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam, hg. von Joseph Zechmeister, Wien 1877.

Sen. epist. = Seneca: Epistulae morales ad Lucilium, in: Seneca: Philosophische Schriften. Lateinisch und deutsch, hg. von Manfred Rosenbach, 5 Bde., Darmstadt 2011, Bde. 3 und 4: Ad Lucilium epistulae morales / An Lucilius. Briefe über Ethik, übers., eingel. und mit Anm. vers. von Manfred Rosenbach.

Serv. Aen. = Servius: Commentarius in Vergilii Aeneida, hg. von Georg Christian Thilo, 2 Bde., Leipzig 1881–1884.

Serv. in Donat. art. min. = Servius: Commentarius in Donati artem minorem, in: Grammatici Latini, hg. von Heinrich Keil, 8 Bde., Leipzig 1855–1880, Bd. 4, S. 405–420.

Straß. Alex. = Straßburger Alexander, in: Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Elisabeth Lienert, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 18508), S. 156–553.

Str. Karl = Der Stricker: Karl der Große, hg. von Johannes Singer, Berlin / Boston 2016 (Deutsche Texte des Mittelalters 96).

Suet. gramm. = Suetonius: De grammaticis, in: C. Suetonius Tranquillus: Die Kaiserviten / De vita Caesarum. Berühmte Männer / De viris illustribus. Lateinisch-deutsch, hg. und übers. von Hans Martinet, Düsseldorf / Zürich 1997 (Sammlung Tusculum), S. 934–971.

Sulp. Vict. inst. = Sulpicius Victor: Institutiones oratoriae, in: Rhetores latini minores, hg. von Karl Halm, Leipzig 1863, S. 313–352.

Ter. Ad. = Terentius: Adelphoe, in: Terenz: Komödien, hg., übers. und komm. von Peter Rau, 2 Bde., Darmstadt 2012, Bd. 2, S. 218–311.

Theoph. sched. = Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift DE DIVERSIS ARTIBUS [= Schedula diversarum artium] in einem Band, hg. von Erhard Brepohl, 2. Aufl., Köln / Weimar / Wien 2013.

Th. Tr. = Thomas [von Britannien]: Tristan, eingel., textkritisch bearb. und übers. von Gesa Bonath, München 1985 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21).

Th. WG = Thomasin von Zirclaria: Der Wälsche Gast, hg. von Heinrich Rückert, Quedlinburg / Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 30).

Ul. Alex. = Ulrich von Etzenbach: Alexander, hg. von Wendelin Toischer, Tübingen 1888 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart 183).

Ul. Rennew. = Ulrich von Türheim: Rennewart, aus der Berliner und Heidelberger Hs. hg. von Alfred Hübner, Berlin 1938 (Deutsche Texte des Mittelalters 39).

Ul. Tr. = Ulrich von Türheim: Tristan, hg. von Thomas Kerth, Tübingen 1979 (Altdeutsche Textbibliothek 89).

Ul. Ar. = Ulrich von dem Türlin: Arabel. Die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung, kritisch hg. von Werner Schröder, Stuttgart / Leipzig 1999.
Ul. Lz. = Ulrich von Zatzikhoven: Lanzelet. Text – Übersetzung – Kommentar. Studienausgabe, hg. von Florian Kragl, 2., rev. Aufl., Berlin / Boston 2013.
Verg. Aen. = Vergil: Aeneis. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Edith Binder und Gerhard Binder, Stuttgart 2012 (Reclams Universal-Bibliothek 18918).
Verg. georg. = Vergil: Georgica / Vom Landbau. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger, bibliographisch erg. Ausg. Stuttgart 2010 (Reclams Universal-Bibliothek 638).
Vinc. spec. doctr. = Vincentius Bellovacensis: Speculum doctrinale, Graz 1965 [Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Douai: Balthazar Belléré, 1624].
Vinc. spec. hist. = Vincentius Bellovacensis: Speculum historiale, Graz 1965 [Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe Douai: Balthazar Belléré, 1624].
Vita Focae = Vita Focae, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 292–299.
Vita Monac. I = Vita Monacensis I, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 330–340.
Vita Monac. II = Vita Monacensis II, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 370–377.
Vita Phil. I = Vita Philargyrii I, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 298–313.
VSD = Vita Suetoniana-Donatiana, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 214–229.
Vitr. = Vitruvius: De architectura libri decem / Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übers. und mit Anm. vers. von Curt Fensterbusch, 5. Aufl., Darmstadt 1991 (Bibliothek klassischer Texte).
Vor. Alex. = Vorauer Alexander, in: Pfaffe Lambrecht: Alexanderroman. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Elisabeth Lienert, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 18508), S. 54–153.
Vor. Nov. = Vorauer Novelle, hg. von Anton E. Schönbach: Studien zur Erzählungsliteratur des Mittelalters. Zweiter Theil: Die Vorauer Novelle, Wien 1899 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 140.4), S. 42–68.
Walther L = Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Aufl. der Ausgabe Karl Lachmanns, aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearb. Ausg. neu hg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Komm. vers. von Thomas Bein, Edition der Melodien von Horst Brunner, Berlin / Boston 2013.
Wi. Wg. = Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Text der Ausg. von J. M. N. Kapteyn übers., erl. und mit einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin / Boston 2014.
Wo. Pz. = Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, mhd. Text nach der 6. Ausg. von Karl Lachmann, Übers. von Peter Knecht, mit Einf. zum Text der Lachmannschen Ausg. und in Probl. der *Parzival*-Interpr. von Bernd Schirok, 2. Aufl., Berlin / New York 2003.
Wo. Wh. = Wolfram von Eschenbach: Willehalm, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a. M. 2009 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 39).

Sekundärliteratur

Ackeren 2017 = Ackeren, Marcel van: ‚technê'-Analogie, in: Christoph Horn / Jörn Müller / Joachim Söder (Hgg. unter Mitarbeit von Anna Schriefl, Simon Weber und Denis Walter): Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2., akt. und erw. Aufl., Stuttgart 2017, S. 342–347.

Agamben 2012 [1970] = Agamben, Giorgio: Der Mensch ohne Inhalt [1970], übers. von Anton Schütz, Berlin 2012 (edition suhrkamp 2625).

Agamben 2009 = Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode, übers. von Anton Schütz, Frankfurt a. M. 2009 (edition suhrkamp 2585).

Agamben 2012 = Agamben, Giorgio: Höchste Armut. Ordensregeln und Lebensform. *Homo Sacer IV,1*, übers. von Andreas Hiepko, Frankfurt a. M. 2012.

Althoff 2014 = Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde, 2., um ein Nachw. erg. Aufl., Darmstadt 2014.

Ammer 2020 = Ammer, Jessica: Der deutsche Cicero. Untersuchungen zu Ciceros „De Officiis" in der Rezeption des Mittelalters und der Frühen Neuzeit nebst Edition der ersten deutschen Übersetzung, Göttingen 2020 (Super alta perennis. Studien zur Wirkung der Klassischen Antike 21).

Andersen et al. 2015 = Andersen, Elizabeth / Bauschke-Hartung, Ricarda / McLelland, Nicola / Reuvekamp, Silvia (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015.

Assfahl 1932 = Assfahl, Gerhard: Vergleich und Metapher bei Quintilian, Stuttgart 1932 (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 15).

Assunto 1982 = Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Neuausg. Köln 1982 (DuMont-Taschenbücher 117).

Auerbach 1959 = Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 2., verb. und erw. Aufl., Bern 1959 (Sammlung Dalp 90).

Auf der Lake 2020a = Auf der Lake, Katrin: Kronenschmiede. Überlegungen zur poetischen ‚Fertigung' der *Crône* Heinrichs von Türlin, in: Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertungen im Artusroman und in der Artusforschung, Berlin 2020, S. 83–104 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 15).

Auf der Lake 2020b = Auf der Lake, Katrin: Wi(e)der die Tradition – Epigonales Erzählen im *Wigalois* Wirnts von Grafenberg, in: Anna Chalupa-Albrecht / Maximilian Wick (Hgg.): „Wo die Epigonen wohnen". Epigonalität in mediävistischer Perspektive, Berlin u. a. 2020, S. 75–98 (Mikrokosmos 86).

Backes 2005 = Backes, Martina: *ich buwe doch die strazzen / die sie hant gelazzen*. Überlegungen zu Selbstverständnis und Textkonzept deutscher Bearbeiter französischer Werke im Mittelalter, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft), S. 345–355.

Baesecke 1908 = Baesecke, Georg: Herbort von Fritzlar, Albrecht von Halberstadt und Heinrich von Veldeke, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 50 (1908), S. 366–382.

Baisch / Keller / Kragl / Meyer 2010 = Baisch, Martin / Keller, Johannes / Kragl, Florian / Meyer, Matthias (Hgg.): Der ‚Jüngere Titurel' zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6).

Baltes 1976–1978 = Baltes, Matthias: Die Weltentstehung des platonischen Timaios nach den antiken Interpreten, 2 Bde., Leiden 1976–1978 (Philosophia antiqua 30).

Bamberger / Stellmann / M. Strohschneider 2018 = Bamberger, Gudrun / Stellmann, Jan / Strohschneider, Moritz: Dichten mit Gott – Schreiben über Gott. Eine Einleitung, in: Gudrun Bam-

berger / Hartmut Bleumer (Hgg.), Elevationen der Autorschaft, Berlin 2018 [= LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48], S. 3–17.

Barmeyer 1968 = Barmeyer, Eike: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, München 1968 (Humanistische Bibliothek I.2).

Barner 2005 = Barner, Wilfried: Poetologie? Ein Zwischenruf, in: Scientia Poetica 9 (2005), S. 389–399.

Barolsky 2010 = Barolsky, Paul: A Brief History of the Artist from God to Picasso, University Park, PA 2010.

Bartelink 1980 = Bartelink, Gerhardus J. M.: Kommentar = Hieronymus: Liber de optimo genere interpretandi (Epistula 57), ein Kommentar von Gerhardus J. M. Bartelink, Leiden 1980 (MNEMOSYNE. Supplementum 61).

Barth / Aukrust 1980 = Barth, Gerhard / Aukrust, Tor: Bergpredigt, in: Gerhard Müller / Gerhard Krause [bis Bd. 12] (Hgg.): Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde., Berlin / New York 1976–2007, Bd. 5: Autokephalie – Biandrata, Berlin / New York 1980, S. 603–626.

Bastert 2019 = Bastert, Bernd: Der Beginn der deutschen Literatur? Gönnernennungen in deutschen Texten des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 138 (2019), S. 317–342.

Bastert / Bihrer / Reuvekamp-Felber 2017 = Bastert, Bernd / Bihrer, Andreas / Reuvekamp-Felber, Timo (Hgg.): Mäzenaten im Mittelalter aus europäischer Perspektive. Von historischen Akteuren zu literarischen Textkonzepten, Göttingen 2017 (Encomia Deutsch 4).

Bauer 1992 = Bauer, Barbara: Aemulatio, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 141–187.

Bauschke 2003 = Bauschke, Ricarda: Geschichtsmodellierung als literarisches Spiel. Zum Verhältnis von Geschichtswahrheit und gelehrtem Diskurs in Herborts *Liet von Troye*, in: Christa Bertelsmeier-Kierst / Christopher Young (Hgg.): Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200–1300. Internationales Symposium in Cambridge vom 28.–31. März 2001, Tübingen 2003, S. 155–174.

Bauschke 2004 = Bauschke, Ricarda: Strategien des Erzählens bei Herbort von Fritzlar. Verfahren interdiskursiver Sinnkonstitution und ihr Scheitern im *Liet von Troye*, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 347–365.

Bauschke 2005 = Bauschke, Ricarda: *adaptation courtoise* als „Schreibweise“. Rekonstruktion einer Bearbeitungstechnik am Beispiel von Hartmanns ‚Iwein‘, in: Elizabeth Andersen / Manfred Eikelmann / Anne Simon (Hgg. unter Mitarbeit von Silvia Reuvekamp): Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 7), S. 65–84.

Bauschke 2008 = Bauschke, Ricarda: Räume der Liebe – Orte des Krieges. Zur Topographie von Innen und Außen in Herborts von Fritzlar *Liet von Troye*, in: Burkhard Hasebrink / Hans-Jochen Schiewer / Almut Suerbaum / Annette Volfing (Hgg.): Innenräume in der Literatur des deutschen Mittelalters. XIX. Anglo-German Colloquium Oxford 2005, Tübingen 2008, S. 1–22.

Bauschke 2013 = Bauschke, Ricarda: Der Dichter als Schöpfer. Zur Heiligkeit des Sprechens bei Konrad von Würzburg, in: Wilhelm G. Busse (Hg.): Schöpfung. Varianten einer Weltsicht, Düsseldorf 2013 (Studia Humaniora 46), S. 99–116.

Bauschke 2014 = Bauschke, Ricarda: Trojaroman (Benoit, Herbort, Konrad), in: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / René Pérennec (Hgg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015, Bd. 4: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / Hartmut Kugler (Hgg.): Historische und religiöse Erzählungen, Berlin / Boston 2014, S. 117–174.

Bauschke 2021 = Bauschke, Ricarda: Diskursive Evaluation der *histoire*. Herborts *Liet von Troye* im Spannungsfeld von *brevitas*, *adaptatio* und *aemulatio*, in: Julia Frick / Oliver Grütter (Hgg.): abbreviatio. Historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip, Basel 2021, S. 183–211.

Bayer 1981 = Bayer, Karl: Zu den Vitae Vergilianae, in: Vergil: Landleben. Bucolica – Georgica – Catalepton, hg. von Johannes Götte / Maria Götte. Vergil-Viten, hg. von Karl Bayer, 4., verb. Neuaufl., München 1981 (Tusculum-Bücherei), S. 654–780.

Behr 1989 = Behr, Hans-Joachim: Literatur als Machtlegitimation. Studien zur Funktion der deutschsprachigen Dichtung, München 1989 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 9).

Behr 1995 = Behr, Hans-Joachim: Ulrich von Etzenbach, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 9: Slecht, Reinbold – Ulrich von Liechtenstein, Berlin / New York 1995, Sp. 1256–1264.

Benz 2016 = Benz, Maximilian: Exzentrisches Erzählen und staufische Erbauung. Rudolfs von Ems *Alexander* als heterogener Text ‚zweiter Stufe', in: Marie-Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe'. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 135–153.

Berger 1953 = Berger, Adolf: Encyclopedic Dictionary of Roman Law, Philadelphia 1953.

Bernt 1906 = Bernt, Alois: Einleitung II. Stil und Muster, in: Heinrich von Freiberg, mit Einleitungen über Stil, Sprache, Metrik, Quellen und die Persönlichkeit des Dichters hg. von Alois Bernt, Halle (Saale) 1906 [Nachdruck Hildesheim / New York 1978], S. 23–80.

Berschin 1980 = Berschin, Walter: Griechisch-lateinisches Mittelalter. Von Hieronymus zu Nikolaus von Kues, Bern / München 1980.

Bertau 1973 = Bertau, Karl: Deutsche Literatur im europäischen Mittelalter, Bd. 2: 1195–1220, München 1973.

Bertau 1987 = Bertau, Karl: Beobachtungen und Bemerkungen zum Ich in der ‚Goldenen Schmiede', in: Ludger Grenzmann (Hg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, Göttingen 1987, S. 179–192.

Beschorner 1992 = Beschorner, Andreas: Untersuchungen zu Dares Phrygius, Tübingen 1992 (Classica Monacensia 4).

Beumer 1968 = Beumer, Johannes: Die Inspiration der Heiligen Schrift, Freiburg i.Br. / Basel / Wien 1968 (Handbuch der Dogmengeschichte 1.3b).

Beyer 2011 = Beyer, Katrin: Kultureller Wettstreit um Urbanitas im 12. Jahrhundert. Giraldus Cambrensis und Saxo Grammaticus, in: Frühmittelalterliche Studien 45 (2011), S. 329–348.

Bezner 2001 = Bezner, Frank: *Latet Omne Verum*? Mittelalterliche ‚Literatur'-Theorie interpretieren, in: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 575–611.

Bezner 2005a = Bezner, Frank: Vela Veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der *Intellectual History* des 12. Jahrhunderts, Leiden / Boston 2005 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 85).

Bezner 2005b = Bezner, Frank: Zwischen ‚Sinnlosigkeit' und ‚Sinnhaftigkeit'. Figurationen der Retextualisierung in der mittellateinischen Literatur, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft), S. 205–237.

Bezner 2008 = Bezner, Frank: Herakles, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart / Weimar 2008 (Der Neue Pauly. Supplemente 5), S. 326–343.

Bickert 1988 = Bickert, Hans Günther: Der Dichter als Handwerker. Zu Herkunft und Bedeutung einiger Begriffe der Dichtungstheorie, in: Wolfgang Brandt (Hg.): Sprache in Vergangenheit und Gegenwart. Beiträge aus dem Institut für Germanistische Sprachwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, Marburg 1988 (Marburger Studien zur Germanistik 9), S. 1–14.

Bien 1964 = Bien, Günther: Bemerkungen zu Genesis und ursprünglicher Funktion des Theorems von der Kunst als Nachahmung der Natur, in: Bogawus. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Philosophie 2 (1964), S. 26–43.

Bihrer 2021 = Bihrer, Andreas: Vielerlei Bienen. Aethelwolds ‚Regularis Concordia' und das Bienengleichnis im Mittelalter, in: Michael Grünbart / Gerald Schwedler / Jörg Sonntag (Hgg.): Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters, Paderborn 2021 (Münstersche Mittelalter-Schriften 83), S. 177–197.

Binding 1993a = Binding, Günther (in Zusammenarbeit mit Gabriele Annas, Bettina Jost und Anne Schunicht): Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993.

Binding 1993b = Binding, Günther: Ein Beitrag zum Verständnis von *usus* und *ars* im 11./12. Jahrhundert, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg / Andreas Speer (Hgg.): *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter, 2 Bde., Berlin / New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22), Bd. 2, S. 967–980.

Bleuler / Kern 2020 = Bleuler, Anna Kathrin / Kern, Manfred (Hgg.): Poesie des Widerstreits. Etablierung und Polemik in den Literaturen des Mittelalters, Heidelberg 2020.

Bleumer 2008 = Bleumer, Hartmut: Gottfrieds *Tristan* und die generische Paradoxie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 130 (2008), S. 22–61.

Blumenberg 2015 [1957] = Blumenberg, Hans: ‚Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen [1957], in: Hans Blumenberg: Schriften zur Technik, hg. von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Berlin 2015 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2141), S. 86–125.

Blumenberg 2001 [1966] = Blumenberg, Hans: Sprachsituation und immanente Poetik [1966], in: Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1513), S. 120–135.

Blumenberg 1971 = Blumenberg, Hans: Beobachtungen an Metaphern, in: Archiv für Begriffsgeschichte 15 (1971), S. 161–214.

Blumenberg 2012 [1996] = Blumenberg, Hans: Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe [1996], 6. Aufl., Frankfurt a. M. 2012 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1268).

BMZ 1854–1866 = Benecke, Georg Friedrich / Müller, Wilhelm / Zarncke, Friedrich: Mittelhochdeutsches Wörterbuch, 3 Teile in 4 Bde., Leipzig 1854–1866.

Boesch 1936 = Boesch, Bruno: Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang, Bern / Leipzig 1936.

Bogen 2001 = Bogen, Steffen: Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300, München 2001.

Böhringer 2014 = Böhringer, Hannes: Bauen, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Studienausgabe, Darmstadt 2014, S. 36–49.

Bonath 1985a = Bonath, Gesa: Einleitung, in: Thomas: Tristan, eingel., textkritisch bearb. und übers. von Gesa Bonath, München 1985 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21), S. 9–48.

Bonath 1985b = Bonath, Gesa: Anhang. Ausführlichere Anmerkungen zu problematischen Textstellen, in: Thomas: Tristan, eingel., textkritisch bearb. und übers. von Gesa Bonath, München 1985 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 21), S. 344–401.

Borchling 1897 = Borchling, Conrad: Der jüngere Titurel und sein Verhältnis zu Wolfram von Eschenbach, Göttingen 1897.

Bornscheuer 1976 = Bornscheuer, Lothar: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft, Frankfurt a. M. 1976.

Bracht / Harke / Perkams / Vielberg 2022 = Bracht, Katharina / Harke, Jan Dirk / Perkams, Matthias / Vielberg, Meinolf (Hgg.): Heteronome Texte. Kommentierende und tradierende Literatur in Antike und Mittelalter, Berlin / Boston 2022 (Transmissions 6).

Brall 1983 = Brall, Helmut: *Diz vliegende bîspel*. Zu Programmatik und kommunikativer Funktion des *Parzival*prologes, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 77 (1983) S. 1–39.

Brandt 1987 = Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 249).

Brandt 2009 = Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Kleinere epische Werke, 2., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2009 (Klassiker-Lektüren 2).

Braun 2007 = Braun, Manuel: Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts Ästhetik mittelalterlicher Literatur', in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 1–40.

Braun / Young 2007 = Braun, Manuel / Young, Christopher (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12).

Braun / Gerok-Reiter 2019 = Braun, Manuel / Gerok-Reiter, Annette: Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019, S. 35–66.

Brink 1971 = Brink, Charles Oscar: Horace on Poetry, Bd. 2: The ‚Ars poetica', Cambridge 1971.

Brinker-von der Heyde 1999 = Brinker-von der Heyde, Claudia: Autorität dank Autoritäten. Literaturexkurse und Dichterkataloge als Mittel zur Selbststilisierung, in: Jürgen Fohrmann / Ingrid Kasten / Eva Neuland (Hgg.): Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, 2 Bde., Bielefeld 1999, Bd. 2, S. 442–464.

Brinker-von der Heyde 2002 = Brinker-von der Heyde, Claudia: Der ‚Welsche Gast' des Thomasin von Zerclaere. Eine (Vor-)Bildergeschichte, in: Horst Wenzel / Christina Lechtermann (Hgg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes" von Thomasin von Zerclaere, Köln / Weimar / Wien 2002 (Pictura et poesis 15), S. 9–32.

Brinkmann 1928 = Brinkmann, Hennig: Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle (Saale) 1928.

Brinkmann 1980 = Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.

Brüggen 1989 = Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1989.

Brüggen 1996 = Brüggen, Elke: Von der Kunst, miteinander zu speisen. Kultur und Konflikt im Spiegel mittelalterlicher Vorstellungen vom Verhalten bei Tisch, in: Kurt Gärtner / Ingrid Kasten / Frank Shaw (Hgg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Bristoler Colloquium 1993, Tübingen 1996, S. 235–249.

Brüggen 2001 = Brüggen, Elke: Fiktionalität und Didaxe. Annäherungen an die Dignität lehrhafter Rede im Mittelalter, in: Ursula Peters (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. DFG-Symposion 2000, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23), S. 546–574.

Brüggen et al. 2012 = Brüggen, Elke / Holznagel, Franz-Josef / Coxon, Sebastian / Suerbaum, Almut (Hgg. unter Mitarbeit von Reinhold Katers): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, Berlin / Boston 2012.

Brugnoli / Stok 2006 = Brugnoli, Giorgio / Stok, Fabio: Studi sulle *Vitae Vergilianae*, Pisa 2006 (Testi e studi di cultura classica 34).
Bumke 1967 = Bumke, Joachim: Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick, Heidelberg 1967.
Bumke 1979 = Bumke, Joachim: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300, München 1979.
Bumke 1997 = Bumke, Joachim: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik, in: Helmut Tervooren / Horst Wenzel (Hgg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, Berlin / Bielefeld / München 1997 (Zeitschrift für deutsche Philologie 116, Sonderheft), S. 87–114.
Bumke 1999 = Bumke, Joachim: Höfischer Körper – Höfische Kultur, in: Joachim Heinzle (Hg.): Modernes Mittelalter: neue Bilder einer populären Epoche, Frankfurt a. M. / Leipzig 1999 (Insel-Taschenbuch 2513) S. 67–102.
Bumke 2001 = Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im „Parzival" Wolframs von Eschenbach, Tübingen 2001 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N. F. 94).
Bumke 2004 = Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart / Weimar 2004 (Sammlung Metzler 34).
Bumke 2005 = Bumke, Joachim: Retextualisierungen in der mittelalterlichen Literatur, besonders in der höfischen Epik. Ein Überblick, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft).
Bumke 2008 = Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter, 12. Aufl., München 2008.
Bumke / Peters 2005 = Bumke, Joachim / Peters, Ursula (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft).
Burckhardt 2012 [1902] = Burckhardt, Jacob: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von der Jacob Burckhardt-Stiftung, Basel, 22 Bde. [laufend], München / Basel 1999–, Bd. 22: Griechische Culturgeschichte. Bd. 4: Der hellenistische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung [1902], aus dem Nachlaß hg. von Leonhard Burckhardt, Barbara von Reibnitz, Alfred Schmid und Jürgen von Ungern-Sternberg, München / Basel 2012.
Burkard / Schauer / Wiener 2010 = Burkard, Thorsten / Schauer, Markus / Wiener, Claudia (Hgg.): Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit, Berlin / New York 2010 (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft. Beihefte N. F. 3).
Bürkle 2007 = Bürkle, Susanne: ‚Kunst'-Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*. Enites Pferd und der Diskurs artistischer *meisterschaft*, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 143–170.
Bürkle 2009 = Bürkle, Susanne: Einleitung, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft), S. 1–16.
Bürkle 2015 = Bürkle, Susanne: Der Meister-Diskurs in der volkssprachlichen Literatur um 1200. Handwerkliche Kompetenz und artistische Valorisierung, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 119–139.

Bürkle / Peters 2009 = Bürkle, Susanne / Peters, Ursula (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft).

Burnyeat 2014 = Burnyeat, Abigail: ‚Wrenching the Club from the Hand of Hercules'. Classical Models for Medieval Irish compilatio, in: Ralph O'Connor (Hg.): Classical Literature and Learning in Medieval Irish Narrative, Cambridge 2014, S. 196–207.

Burrichter 1996 = Burrichter, Brigitte: Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts, München 1996 (Poetica. Beihefte 21).

Burrichter 2010 = Burrichter, Brigitte: Fiktionalität in französischen Artustexten, in: Harald Haferland / Matthias Meyer (Hg.): Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven, Berlin / New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 263–279.

Buschinger 1995 [1986] = Buschinger, Danielle: Die Kontroverse um die *adaptation courtoise* [1986], in: Danielle Buschinger: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters, Greifswald 1995 (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 40 / Wodan 53 = Wodan, Serie 2. Studien zur mittelalterlichen Literatur 6), S. 46–50.

Buschinger 2002 = Buschinger, Danielle: Die Marke-Figur in den Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg, in: Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002, S. 67–77.

Buschinger 2019 = Buschinger, Daniella: Kulturtransfer zwischen Romania und Germania im Hoch- und Spätmittelalter. Geburt der Übersetzung, Berlin / Boston 2019 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 153).

Bußmann 2005 = Bußmann, Britta: Mit *tugent* und *kunst*. Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben in Albrechts *Jüngerem Titurel*, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 437–461.

Bußmann, Britta: *ûzen unde innen*. Zur Funktion allegorischer Beschreibungen in Albrechts „Jüngerem Titurel" und Gottfrieds „Tristan", in: Martin Baisch / Johannes Keller / Florian Kragl / Matthias Meyer (Hgg.): Der ‚Jüngere Titurel' zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), S. 33–65.

Bußmann 2011 = Bußmann, Britta: Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der *Jüngere Titurel* als ekphrastischer Roman, Heidelberg 2011 (Studien zur historischen Poetik 6).

Büttner et al. 2018 = Büttner, Andreas / Kynast, Birgit / Schwedler, Gerald / Sonntag, Jörg (Hgg.): Nachahmen im Mittelalter. Dimensionen – Mechanismen – Funktionen, Köln u.a. 2018 (Archiv für Kulturgeschichte. Beihefte 82).

Calboli Montefusco 1994 = Calboli Montefusco, Lucia: Dispositio B.I. Antike, übers. von Andrea Katzenberger, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 2: Bie–Eul, Tübingen 1994, Sp. 831–839.

Camargo 2011 = Camargo, Martin: From *Liber versuum* to *Poetria nova*. The Evoluation of Geoffrey of Vinsauf's Masterpiece, in: The Journal of Medieval Latin 21 (2011), S. 1–16.

Cardelle de Hartmann 2015 = Cardelle de Hartmann, Carmen: Kreative Imitation. Die *dramatica series* der Roswitha von Gandersheim, in: Mittellateinisches Jahrbuch 50 (2015), S. 359–378.

Cardelle de Hartmann 2021 = Cardelle de Hartmann, Carmen: Von Dichtern und Bienen. Die Bienenwelt in poetologischen Gleichnissen, in: Michael Grünbart / Gerald Schwedler / Jörg Sonntag (Hgg.): Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters, Paderborn 2021 (Münstersche Mittelalter-Schriften 83), S. 141–175.

Carruthers 1993 = Carruthers, Mary: The Poet as Master Builder. Composition and Locational Memory in the Middle Ages, in: New Literary History 24.4 (1993), S. 881–904.

Carruthers 2006 = Carruthers, Mary: Sweetness, in: Speculum 81 (2006), S. 999–1013.
Carruthers 2008 = Carruthers, Mary: The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture. Second Edition, Cambridge 2008 (Cambridge Studies in Medieval Literature 37).
Carruthers 2013 = Carruthers, Mary: The Experience of Beauty in the Middle Ages, Oxford 2013 (Oxford-Warburg Studies).
Casali 2011 = Casali, Sergio, The *Bellum civile* as an Anti-*Aeneid*, in: Paolo Asso (Hg.): Brill's Companion to Lucan, Leiden 2011 (Brill's Companions in Classical Studies), S. 81–109.
Chalupa-Albrecht / Wick 2020 = Chalupa-Albrecht, Anna / Wick, Maximilian (Hgg.): „Wo die Epigonen wohnen". Epigonalität in mediävistischer Perspektive, Berlin u. a. 2020 (Mikrokosmos 86).
Chenu 1968 [1957] = Chenu, Marie-Dominique: Nature and Man. The Renaissance of the Twelfth Century [1957], in: Marie-Dominique Chenu: Nature, Man, and Society in the Twelfth Century. Essays on New Theological Perspectives in the Latin West, ausgew., hg. und übers. von Jerome Tayler und Lester K. Little, Chicago / London 1968 [Reprint 1983], S. 1–48.
Chenu 1969 [1957] = Chenu, Marie-Dominique: Die Platonismen des XII. Jahrhunderts [1957], in: Werner Beierwaltes (Hg.): Platonismus in der Philosophie des Mittelalters, Darmstadt 1969 (Wege der Forschung 197), S. 269–316.
Chinca 1993 = Chinca, Mark: History, Fiction, Verisimilitude. Studies in the Poetics of Gottfried's *Tristan*, London 1993 (Texts and Dissertations. Modern Humanities Research Association 35 = Bithell Series of Dissertations 18).
Chinca 2003 = Chinca, Mark: Mögliche Welten. Alternatives Erzählen und Fiktionalität im Tristanroman Gottfrieds von Straßburg, in: Poetica 35 (2003), S. 307–333.
Chinca 2009 = Chinca, Mark: Metaphorische Interartifizialität. Zu Gottfried von Straßburg, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft), S. 17–36.
Cicek 1994 = Cizek, Alexandru N.: Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter, Tübingen 1994 (Rhetorik-Forschungen 7).
Claassens / Knapp / Pérennec 2010 = Claassens, Geert H. M. / Knapp, Fritz Peter / Pérennec, René: Vorwort zum Handbuch, in: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / René Pérennec (Hgg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015, Bd. 5: René Pérennec / Elisabeth Schmid (Hgg.): Höfischer Roman in Vers und Prosa, Berlin / New York 2010, S. V–VIII.
Claassens / Knapp / Pérennec 2010–2015 = Claassens, Geert H. M. / Knapp, Fritz Peter / Pérennec, René: Germania litteraria mediaevalis francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015.
Clayton 2004 = Clayton, Barbara: A Penelopean Poetics. Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey, Lanham 2004 (Greek Studies).
Clément-Tarantino 2006 = Clément-Tarantino, Séverine: La poétique romaine comme hybridation féconde. Les leçons de la greffe (Virgile, *Géorgiques*, 2, 9–82), in: Interférences – Ars Scribendi 4 (2006). URL: http://ars-scribendi.ens-lyon.fr/IMG/pdf/Clement_Tarantino.pdf (letzter Zugriff: 11. April 2022).
Conte 1986 = Conte, Gian Biagio: The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets, Ithaca / London 1986 (Cornell Studies in Classical Philology 44).
Conte 2017 = Conte, Gian Biagio: Stealing the Club from Hercules. On Imitation in Latin Poetry, Berlin / Boston 2017.

Copeland 1991 = Copeland, Rita: Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts, Cambridge 1991 (Cambridge Studies in Medieval Literature 11) [Nachdruck 2003].

Copeland / Sluiter 2009 = Copeland, Rita / Sluiter, Ineke: Medieval Grammar and Rhetoric. Language Arts and Literary Theory, AD 300–1475, Oxford 2009 [Paperback 2012].

Cormeau 1995 = Cormeau, Christoph: Thomasin von Zerklære, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 9: Slecht, Reinbold – Ulrich von Liechtenstein, Berlin / New York 1995, Sp. 896–902.

Cowling 1998 = Cowling, David: Building the Text. Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France, Oxford 1998.

Coxon 2001 = Coxon, Sebastian: The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature. 1220–1290, Oxford 2001.

Creizenach 1864 = Creizenach, Theodor Adolf: Die Aeneis, die vierte Ecloge und die Pharsalia im Mittelalter, Frankfurt a.M. 1864.

Cupane 1984 = Cupane, Carolina: „Natura formatrix". Umwege eines rhetorischen Topos, in: Wolfram Hörandner / Johannes Koder / Otto Kresten / Erich Trapp (Hgg.): ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ. Festschrift für Herbert Hunger zum 70. Geburtstag, Wien 1984, S. 37–52.

Curtius 1938a = Curtius, Ernst Robert: Zur Literarästhetik des Mittelalters I, in: Zeitschrift für romanische Philologie 58 (1938), S. 1–50.

Curtius 1938b = Curtius, Ernst Robert: Zur Literarästhetik des Mittelalters II, in: Zeitschrift für romanische Philologie 58 (1938), S. 129–232.

Curtius 1938c = Curtius, Ernst Robert, Zur Literarästhetik des Mittelalters III, in: Zeitschrift für romanische Philologie 58 (1938), S. 433–479.

Curtius 1939 = Curtius, Ernst Robert: Die Musen im Mittelalter. Erster Teil: bis 1100, in: Zeitschrift für romanische Philologie 59 (1939), S. 129–188.

Curtius 1941 = Curtius, Ernst Robert: Topica, in: Romanische Forschungen 55 (1941), S. 165–183.

Curtius 1942 = Curtius, Ernst Robert: Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter, in: Romanische Forschungen 56 (1942), S. 219–256.

Curtius 1943 = Curtius, Ernst Robert: Mittelalter-Studien XVIII, in: Zeitschrift für romanische Philologie 63 (1943), S. 225–274.

Curtius 1965 [1948] = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter [1948], 5. Aufl., Bern / München 1965.

Darab 2014a = Darab, Ágnes: Natura, ars, historia. Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's *Naturalis historia*. Part I, in: Hermes 142.2 (2014), S. 206–224.

Darab 2014b = Darab, Ágnes: Natura, ars, historia. Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's *Naturalis historia*. Part II, in: Hermes 142.3 (2014), S. 279–297.

Darilek 2022 = Darilek, Marion: *Mit süezer andâcht*: Quantitative und qualitative Beobachtungen zur Semantik und Ästhetik der Süße in Hugos von Trimberg Lehrdichtung *Der Renner*, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 69 (2022), S. 65–85.

De Bruyne 1946 = De Bruyne, Edgar: Études d'esthétique médiévale, 3 Bde., Brüssel 1946 [Nachdruck 1975].

De Lubac 1964 = De Lubac, Henri: Exégese médiévale, Bd. 2.2, Paris 1964.

De Rentiis 1996 = De Rentiis, Dina: Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi' und ‚imitatio auctorum' im 12. bis 16. Jahrhundert, Tübingen 1996 (Zeitschrift für romanische Philologie. Beiheft 273).

De Rentiis 1997 = De Rentiis, Dina: Zum Rückgriff auf Grundprinzipien der klassisch-römischen *imitatio auctorum* und zur Bedeutung des *imitatio*-Begriffs im 12. und 13. Jahrhundert, in: Das Mittelalter 2.1 (1997) S. 83–92 (1997).

De Rentiis 1998 = De Rentiis, Dina: Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius, in: Rheinisches Museum für Philologie 141 (1998), S. 30–44.

De Rentiis 1998b = De Rentiis, Dina: Imitatio 2. I. morum, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 4: Hu–K, Tübingen 1998, Sp. 285–303.

De Rentiis 1999 = De Rentiis, Dina: Für eine neue Geschichte der Nachahmungskategorie. Imitatio morum und lectio auctorum in Policraticus VII, 10, in: Ursula Schaefer (Hg.): Artes im Mittelalter, Berlin 1999, S. 161–173.

Demandt 2005 = Demandt, Alexander: Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte, Düsseldorf 2005.

Diederich 2007 = Diederich, Silke: Römische Agrarhandbücher zwischen Fachwissenschaft, Literatur und Ideologie, Berlin / New York 2007 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 88).

Diefenbach 1857 = Diefenbach, Lorenz: Glossarium latino-germanicum mediae et infimae aetatis, Frankfurt a. M. 1857.

Dillon 2019 = Dillon, John M.: The Roots of Platonism. The Origins and Chief Features of a Philosophical Tradition, Cambridge / New York / Port Melbourne 2019.

Dimpel 2013 = Dimpel, Friedrich Michael: Freiräume des Anderserzählens im *Lanzelet*, Heidelberg 2013 (Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Beihefte 73).

Dimpel 2015 = Dimpel, Friedrich Michael: *daz safer ime golde*. Der ‚Parzival'-Prolog zwischen Wiedererzählen und Anderserzählen, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 144 (2015), S. 294–324.

Dimpel 2020 = Dimpel, Friedrich Michael: *als ich an sînem buoche las, sô ich kurzlîchest kan*. Anderserzählen im ‚Erec' und ein digitaler Blick auf den Manuskriptverlust im ‚Eneas', in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 47–79. DOI https://doi.org/10.25619/BmE2020381.

Dittrich 1966 = Dittrich, Marie-Luise: Die ‚Eneide' Heinrichs von Veldeke, 1. Teil: Quellenkritischer Vergleich mit dem Roman d'Eneas und Vergils Aeneis, Wiesbaden 1966.

DNP 1996–2010 = Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik und Helmuth Schneider, 16 Bde., Stuttgart / Weimer 1996–2010.

Docen 1810 = Docen, Bernhard Joseph: Erstes Sendschreiben über den Titurel, enthaltend: Die Fragmente einer Vor-Eschenbachischen Bearbeitung des Titurel, Berlin / Leipzig 1810.

Doebele-Flügel 1977 = Doebele-Flügel, Verena: Die Lerche. Motivgeschichtliche Untersuchung zur deutschen Literatur, insbesondere zur deutschen Lyrik, Berlin / New York 1977 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 192 = N. F. 68).

Döpp 2001 = Döpp, Siegmar: Aemulatio. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts, Göttingen 2001 (Göttinger Forum für Altertumswissenschaft. Beihefte 7).

Dörrie / Baltes 1996 = Dörrie, Heinrich / Baltes, Matthias: Der Platonismus in der Antike. Grundlagen – System – Entwicklung, 7 Bde., Stuttgart-Bad Cannstatt 1987–2008, Bd. 4: Die philosophische Lehre des Platonismus. Einige grundlegende Axiome / Platonische Physik (im antiken Verständnis) I. Bausteine 101–124: Text, Übersetzung, Kommentar, Stuttgart-Bad Cannstatt 1996.

Dronke 2008 = Dronke, Peter: The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West, Florenz 2008 (Millennio Medievale 74. Strumenti e studi n. s. 17).

Drux 1979 = Drux, Rudolf: Des Dichters Schiffahrt. Struktur und Pragmatik einer poetologischen Allegorie, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 3), S. 38–51.

Duby 1986= Duby, Georges: Die ‚Jugend' in der aristokratischen Gesellschaft, in: Georges Duby: Wirklichkeit und höfischer Traum. Zur Kultur des Mittelalters, übers. von Grete Osterwald, Berlin 1986, S. 103–116 und 171–173 (Anmerkungen).

Duden 2019 = Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, hg. von der Dudenredaktion, redaktionelle Bearbeitung von Melanie Kunkel et al., Berlin 2019.

Dürr et al. 2019 = Dürr, Renate / Gerok-Reiter, Annette / Holzem, Andreas / Patzold, Steffen (Hgg.): Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung, Mutterschaft, Passion, Paderborn 2019.

Dutton 1991 = Dutton, Paul Edward: Introduction, in: Bernhard of Chartres: Glosae super Platonem, hg. von Paul Edward Dutton, Toronto 1991 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies. Studies and Texts 107), S. 1–108.

DWB 1854–1971 [1991] = Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 16 Bde. (in 32 Teilbde.) und Quellenverzeichnis, Leipzig 1854–1971 [Nachdruck München 1991].

Ebert 1976 = Ebert, Theodor: Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 30 (1976), S. 12–30.

Eco 1993 = Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, übers. von Günter Memmert, 2. Aufl., München 1993.

Eggs 1996 = Eggs, Ekkehard: Grammatik, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 3: Eup–Hör, Tübingen 1996, Sp. 1030–1112.

Ehlert 1988/1989 = Ehlert, Trude: Zu Konrads von Würzburg Auffassung vom Wert der Kunst und von der Rolle des Künstlers, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/1989), S. 79–94.

Ehlert 1989 = Ehlert, Trude: Deutschsprachige Alexanderdichtung des Mittelalters. Zum Verhältnis von Literatur und Geschichte, Frankfurt a. M. u. a. 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1174).

Ehrismann 1897 = Ehrismann, Gustav: Untersuchungen über das mhd. Gedicht von der Minneburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 22 (1897), S. 257–341.

Ehrismann 1919 = Ehrismann, Gustav: Studien über Rudolf von Ems. Beiträge zur Geschichte der Rhetorik und Ethik im Mittelalter, Heidelberg 1919 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1919.8).

Eifler 1970 = Eifler, Günter (Hg.): Ritterliches Tugendsystem, Darmstadt 1970 (Wege der Forschung 56).

Eikelmann / Friedrich 2013 = Eikelmann, Manfred / Friedrich, Udo (Hgg. unter Mitarbeit von Esther Laufer und Michael Schwarzbach): Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos, [Berlin] 2013.

Eis 1944 = Eis, Gerhard: Gottfrieds Pelzbuch. Studien zur Reichweite und Dauer der Wirkung des mittelhochdeutschen Fachschrifttums, München 1944 (Südosteuropäische Arbeiten 38).

Eisler 1910 = Eisler, Robert: Weltenmantel und Himmelszelt, 2 Bde., München 1910.

Elsner / Hernández Lobato 2017 = Elsner, Jaś / Hernández Lobato, Jesús (Hgg.): The Poetics of Late Latin Literature, New York / Oxford 2017 (Oxford Studies in Late Antiquity).

Engelen 1978 = Engelen, Ulrich: Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1978 (Münstersche Mittelalter-Schriften 27).

Engels / Nicolaye 2008 = Engels, David / Nicolaye, Carla (Hgg.): Ille operum custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption, Hildesheim u. a. 2008 (Spudasmata 118).

Ernst 1976 = Ernst, Ulrich: Gottfried von Straßburg in komparatistischer Sicht. Form und Funktion der Allegorese im Tristanepos, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 70 (1976), S. 1–72.

Ernst 1995 = Ernst, Ulrich: Sprachmagie in fiktionaler Literatur. Textstrukturen – Zeichenfelder – Theoriesegmente, in: Arcadia 30 (1995), S. 113–185.

Ernst 2000 = Ernst, Ulrich: Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie, in: Rüdiger Zymner (Hg.): Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber, Köln 2000, S. 179–199.

Ernst 2003 = Ernst, Ulrich: Ordo, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 6: Must–Pop, Tübingen 2003, Sp. 416–423.

Ernst 2006 = Ernst, Ulrich: Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intertextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters, in: Ludolf Kuchenbuch / Uta Kleine (Hgg.): ‚Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 43–75.

Ertzdorff 1967 = Ertzdorff, Xenja von: Rudolf von Ems. Untersuchungen zum höfischen Roman im 13. Jahrhundert, München 1967.

Ertzdorff 1989 = Ertzdorff, Xenja von: König Artus' *site*: *nehein rîter vor im az des tages swenn aventiure vergaz daz si sînen hof vermeit* (Parz. 309, 6ff.), in: Rüdiger Krüger / Jürgen Kühnel / Joachim Kuolt (Hgg.): Ist zwîvel herzen nâchgebûr. Günther Schweikle zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1989 (Helfant-Studien S 5), S. 193–201.

Eusterschulte 1999 = Eusterschulte, Anne: Vom ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ zum creator mundi. Zur Interpretation des platonischen *Timaios* in den *Glosae super Platonem* des Wilhelm von Conches, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft, N.F. 23 (1999), S. 189–222.

Fechter 1958 = Fechter, Werner: Galle und Honig. Eine Kontrastformel in der mittelhochdeutschen Literatur, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 107–142.

Fechter 1964 = Fechter, Werner: Lateinische Dichtkunst und deutsches Mittelalter. Forschungen über Ausdrucksmittel, poetische Technik und Stil mittelhochdeutscher Dichtungen, Berlin 1964 (Philologische Studien und Quellen 23).

Felder 2006 = Felder, Gudrun: Kommentar zur ‚Crône' Heinrichs von dem Türlin, Berlin / New York 2006.

Ferriss-Hill 2019 = Ferriss-Hill, Jennifer: Horace's *Ars Poetica*. Family, Friendship, and the Art of Living, Princeton / Oxford 2019.

Finckh 2000 = Finckh, Ruth: Ulrichs von Etzenbach *Alexander*. Ein böhmisches Lehr-Stück, in: Jan Cölln / Susanne Friede / Hartmut Wulfram (Hgg.): Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen, Göttingen 2000 (Veröffentlichung aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität nationaler Literaturen". Serie A: Literatur und Kulturräume im Mittelalter 1), S. 355–406.

Finster 1971 = Finster, Franz: Zur Theorie und Technik mittelalterlicher Prologe. Eine Untersuchung zu den Alexander- und Willehalmprologen Rudolfs von Ems, Bochum 1971.

Flasch 1965 = Flasch, Kurt: Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst, in: Kurt Flasch (Hg.): Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger, Frankfurt a.M. 1965, S. 265–306.

Flashar 1989 [1979] = Flashar, Hellmut: Die klassizistische Theorie der Mimesis [1979], in: Hellmut Flashar: Eidola. Ausgewählte Kleine Schriften, Amsterdam 1989, S. 201–219.

Flecken-Büttner 2011 = Flecken-Büttner, Susanne: Wiederholung und Variation als poetisches Prinzip. Exemplarität, Identität und Exzeptionalität in Gottfrieds ‚Tristan', Berlin / New York 2011.

Flood 2000 = Flood, John L.: *Schapel und lorzwi*. Poetic Laurels between Antiquity and Renaissance, in: Mark Chinca / Joachim Heinzle / Christopher Young (Hgg.): Blütezeit. Festschrift für Peter Johnson, Tübingen 2000, S. 395–407.

Fourquet 1944 = Fourquet, Jean: Introduction, in: Hartmann d’Aue: Erec. Iwein. Extraits accompagnés des textes correspondants de Chrétien de Troyes, mit Einleitung, Anmerkungen und Glossaren hg. von Jean Fourquet, Paris 1944, S. 9–42.

Frakes 1988 = Frakes, Jerold C.: The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boethian Tradition, Leiden / New York / Kopenhagen / Köln 1988 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 23).

Fredborg 1980 = Fredborg, Karin Margareta: Difficile Est Proprie Communia Dicere (Horats, A.P. 128). Horatsfortolkningens bidrag til middelalderens poetik, in: Bo Alkjær et al. (Hgg.): Studier i antik og middelalderlig filosofi og idehistorie, Kopenhagen 1980 (Museum Tusculanum 40–43), S. 583–597.

Fredborg 2014 = Fredborg, Karin Margareta: The *Ars poetica* in the Eleventh and Twelfth Centuries. From the *Vienna Scholia* to the *Materia* Commentary, in: Aevum 88.2 (2014), S. 399–442.

Fredborg 2016 = Fredborg, Karin Margareta: Interpretative Strategies in Horatian Commentaries from the Twelfth Century. The *Ars poetica* in the Carolingian Traditions and Their Twelfth-Century Developments, in: Interfaces 3 (2016), S. 46–70.

Freigang 2012 = Freigang, Christian: Gott als Architekt, in: Winfried Nerdinger (Hg.): Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes. Publikation zur Ausstellung des Architekturmuseums der TU München in der Pinakothek der Moderne, 27. September 2012 bis 3. Februar 2013, 2 Bde., München / London / New York 2012, Bd. 2, S. 383–401.

Freytag 1978 = Freytag, Wiebke: Zu Hartmanns Methode der Adaptation im *Erec*, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 72 (1978), S. 227–239.

Frick 2018 = Frick, Julia: *abbreviatio*. Zur historischen Signifikanz von Kürzungsfunktionen in der mittelhochdeutschen höfischen Epik des 13. Jahrhunderts. Eine Projektskizze, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140 (2018), S. 23–50.

Frick 2020 = Frick, Julia: *ez wâre ze sagene al ze lank*. Zum Stellenwert der ‚Kürze-Topoi‘ im mittelhochdeutschen Antikenroman, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 139 (2020), S. 353–378.

Frick / Grütter 2021 = Frick, Julia / Grütter, Oliver (Hgg.): abbreviatio. Historische Perspektiven auf ein rhetorisch-poetisches Prinzip, Basel 2021.

Fricke 2003 = Fricke, Harald: Poetik, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 3: P–Z, Berlin / New York 2003, S. 100–105.

Friedman 1974 = Friedman, John Block: The Architect’s Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages, in: Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion 30 (1974), S. 419–429.

Friedrich 2006 = Friedrich, Udo: Unterwerfung. Das Dispositiv der Gewalt im Mittelalter, in: Klaus-Michael Bogdal / Achim Geisenhanslüke (Hgg.): Die Abwesenheit des Werkes. Nach Foucault, Heidelberg 2006 (Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien 10), S. 141–165.

Friedrich 2012 = Friedrich, Udo: Bunte Pferde. Zur kulturellen Semantik der Farben in der höfischen Literatur, in: Monika Schausten (Hg.): Die Farben imaginierter Welten: Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Berlin 2012 (Literatur – Theorie – Geschichte 1), S. 65–88.

Friis-Jensen 1990 = Friis-Jensen, Karsten: The *Ars Poetica* in Twelfth-Century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland, in: Cahiers de l’institut du Moyen Âge grec et latin 60 (1990), S. 319–388.

Friis-Jensen 1995 = Friis-Jensen, Karsten: Horace and the Early Writers of Arts of Poetry, in: Sten Ebbesen (Hg.): Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter, Tübingen 1995 (Geschichte der Sprachtheorie 3), S. 360–401.

Friis-Jensen 1997 = Friis-Jensen, Karsten: Medieval Commentaries on Horace, in: Nicholas Mann / Birger Munk Olsen (Hgg.): Medieval and Renaissance Scholarship. Proceedings of the Second European Science Foundation Workshop on the Classical Tradition in the Middle Ages and the Renaissance (London, The Warburg Institute, 27–28 November 1992), Leiden / New York / Köln 1997 (Mittellateinische Studien und Texte 21), S. 51–73.

Friis-Jensen 2007 = Friis-Jensen Karsten: The Reception of Horace in the Middle Ages, in: Stephen Harrison (Hg.): The Cambidge Companion to Horace, Cambridge 2007, S. 291–304.

Friis-Jensen 2008 = Friis-Jensen, Karsten: Humanist Use of Medieval Commentaries on Horace's „Art of poetry", in: Studi umanistici Piceni 28 (2008), S. 239–248.

Friis-Jensen 2015 = Friis-Jensen, Karsten: The Medieval Horace, hg. von Karin Margareta Fredborg, Minna Skafte Jensen, Marianne Pade und Johann Ramminger, Rom 2015 (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementa 46).

Fromm 1967 = Fromm, Hans: Tristans Schwertleite, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 41 (1967), S. 333–350.

Fromm 1992 = Fromm, Hans: Stellenkommentar, in: Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar, hg. von Hans Fromm, mit den Miniaturen der Handschrift und einem Aufsatz von Dorothea und Peter Diemer, Frankfurt a.M. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker 77 = Bibliothek des Mittelalters 4), S. 773–910.

Fromm 1993 = Fromm, Hans: Herbort von Fritslar. Ein Plädoyer, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 115 (1993), S. 244–278.

Fromm 1996 = Fromm, Hans: Die mittelalterlichen Eneasromane und die Poetik des *ordo narrandi*, in: Harald Haferland / Michael Mecklenburg (Hgg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 27–39.

Fuhrmann 2003 = Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles, Horaz, ‚Longin'. Eine Einführung, überarb. Neuaufl., Düsseldorf / Zürich 2003.

Fuhrmann 2005 = Fuhrmann, Manfred: Geschichte der römischen Literatur, Stuttgart 2005 (Reclams Universal-Bibliothek 17658).

Fürbeth 1997 = Führbeth, Frank: Artes magicae, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 1: A–G, Berlin / New York 1997, S. 147–149.

Gallo 1971 = Gallo, Ernest: The *Poetria nova* and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine, Den Haag / Paris 1971.

Ganz 1978a = Ganz, Peter: Anmerkungen [1], in: Gottfried von Straßburg: Tristan, nach der Ausg. von Reinhold Bechstein hg. von Peter Ganz, 2 Bde., Wiesbaden 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters, N.F. 4), Bd. 1, S. 342–354.

Ganz 1978b = Ganz, Peter: Einleitung, in: Gottfried von Straßburg, Tristan, nach der Ausg. von Reinhold Bechstein hg. von Peter Ganz, 2 Bde., Wiesbaden 1978 (Deutsche Klassiker des Mittelalters, N.F. 4), Bd. 1, S. IX–LIII.

Ganz 1979 = Ganz, Peter: „Nur eine schöne Kunstfigur". Zur *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg, in: Germanisch-romanische Monatsschrift, N.F. 29 (1979), S. 27–45.

Gärtner 2006 = Gärtner, Kurt: *tihten* / *dichten*. Zur Geschichte einer Wortfamilie im älteren Deutsch, in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 67–82.

Gebert 2012 = Gebert, Bent: Poetik der Tugend. Zur Semantik und Anthropologie des Habitus in höfischer Epik, in: Elke Brüggen / Franz-Josef Holznagel / Sebastian Coxon / Almut Suerbaum (Hgg. unter Mitarbeit von Reinhold Katers): Text und Normativität im deutschen Mittelalter. XX. Anglo-German Colloquium, Berlin / Boston 2012, S. 143–168.

Gebert 2013 = Gebert, Bent: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des Trojanerkriegs Konrads von Würzburg, Berlin / Boston 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft 35).

Gebert 2019 = Gebert, Bent: Wettkampfkulturen. Erzählformen der Pluralisierung in der deutschen Literatur des Mittelalters, Tübingen 2019 (Bibliotheca Germanica 71).

Gebert 2021 = Gebert, Bent: Agon – Faszination – Dialog. Religionsgespräche im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach und in der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin, in: Susanne Bernhardt / Bent Gebert (Hgg.): Vielfalt des Religiösen. Mittelalterliche Literatur im postsäkularen Kontext, Berlin / Boston 2021 (Literatur – Theorie – Geschichte 22), S. 275–312.

Geerlings / Schulze 2002 = Geerlings, Wilhelm / Schulze, Christian (Hgg.): Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Beiträge zu seiner Erforschung, Leiden / Boston / Köln 2002 (Clavis Commentariorum Antiquitatis et Medii Aevi 2).

Genette 1993 [1982] = Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [1982], übers. von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993 (edition suhrkamp 1683 = N.F. 683).

Gerok-Reiter 2006 = Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen / Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).

Gerok-Reiter 2015 = Gerok-Reiter, Annette: Die ‚Kunst der *vuoge*'. Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 97–118.

Gerok-Reiter 2019 = Gerok-Reiter, Annette: Variationen zwischen Herrscherkritik und -idealisierung in Veldekes ‚Eneasroman', in: Karina Kellermann / Alheydis Plassmann / Christian Schwermann (Hgg.): Criticising the Ruler in Pre-modern Societies – Possibilities, Chances, and Methods / Kritik am Herrscher in vormodernen Gesellschaften – Möglichkeiten, Chancen, Methoden, Göttingen 2019, S. 119–142.

Gerok-Reiter 2021 = Gerok-Reiter, Annette: Mythos und Ästhetik. Ordnungsgemengelagen des Erzählens in Veldekes *Eneasroman*, in: Daniela Fuhrmann / Pia Selmayr (Hgg.): Erzählte Ordnungen – Ordnungen des Erzählens. Studien zu Texten vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2021, S. 275–304.

Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston [erscheint voraussichtlich 2022] (Andere Ästhetik – Koordinaten 1).

Gersh 1986 = Gersh, Stephen: Middle Platonism and Neoplatonism. The Latin Tradition, 2 Bde., Notre Dame 1986 (Publications in Medieval Studies 23).

Gersh 1992 = Gersh, Stephen: (Pseudo-?) Bernard Silvestris and the Revival of Neoplatonic Virgilian Exegesis, in: Marie-Odile Goulet-Cazé / Goulven Madec / Denis O'Brien (Hgg.): ΣΟΦΙΗΣ ΜΑΙΗΤΟΡΕΣ. „Chercheurs de sagesse". Hommage à Jean Pépin, Paris 1992 (Collection des Études Augustiniennes. Série Antiquité 131), S. 573–593.

Giese 2003 = Giese, Martina: Zur lateinischen Überlieferung von Burgundios Wein- und Gottfrieds Pelzbuch, in: Sudhoffs Archiv 87 (2003), S. 195–234.

Giese 2005 = Giese, Martina: Das Pelzbuch Gottfrieds von Franken. Stand und Perspektiven der Forschung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 134 (2005), S. 294–335.

Glasner / Zacke 2020 = Glasner, Peter / Zacke, Birgit: Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 3–44. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE2020397 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Glauch 2003 = Glauch, Sonja: Inszenierungen der Unsagbarkeit. Rhetorik und Reflexion im höfischen Roman, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 132 (2003), S. 148–176.

Glauch 2005 = Glauch, Sonja: *die fabelen sol ich werfen an den wint* – Der Status der arthurischen Fiktion im Reflex. Thomas, Gotfrid und Wolfram, in: Poetica 37 (2005), S. 29–64.

Glauch 2009 = Glauch, Sonja: An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens, Heidelberg 2009 (Studien zur historischen Poetik 1).

Glauch 2010 = Glauch, Sonja: Der Eigensinn der Camouflage. Zur Dialektik des Fiktionalen im „Jüngeren Titurel“, in: Baisch, Martin / Keller, Johannes / Kragl, Florian / Meyer, Matthias (Hgg.): Der ‚Jüngere Titurel‘ zwischen Didaxe und Verwilderung. Neue Beiträge zu einem schwierigen Werk, Göttingen 2010 (Aventiuren 6), S. 67–85.

Glauch 2014a = Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter, in: Tobias Klauk / Tilmann Köppe (Hgg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin / Boston 2014 (Revisionen 4), S. 385–418.

Glauch 2014b = Glauch, Sonja: *sol ich den munt mit spotte zern* (Pz. 144,3). Eine Miniatur zu Wolframs poetologischer Selbstvergewisserung im Zeichen des Spottes, in: Wolfram-Studien 23 (2014), S. 389–409.

Gloy 1995 = Gloy, Karen: Das Verständnis der Natur, Bd. 1: Die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens, München 1995.

Glunz 1937 = Glunz, Hans Hermann: Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters. Wolfram – Rosenroman – Chaucer – Dante, Frankfurt a. M. 1937.

Gmelin 1932 = Gmelin, Hermann: Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance, in: Romanische Forschungen 46 (1932), S. 83–360.

Gnilka 1984 = Gnilka, Christian: ΧΡΗΣΙΣ. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur, Bd. 1. Der Begriff des „rechten Gebrauchs“, Basel 1984.

Godman 1990 = Godman, Peter: Ambiguity in the „Mathematicus“ of Bernardus Silvestris, in: Studi medievali, Ser. 3, 31 (1990), S. 583–648.

Goebel 1971 = Goebel, Gerhard: Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock, Heidelberg 1971 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 3. Folge 14).

Goebel 2020 = Goebel, Eckart: Ehrgeiz. Dynamiken zweckrationaler Passion, Paderborn 2020.

Goldmann 1989 = Goldmann, Stefan: Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos, in: Poetica 21 (1989), S. 43–66.

Goller 2005 = Goller, Detlef: *wan bî mînen tagen und ê hât man sô rehte wol geseit.* Intertextuelle Verweise zu den Werken Hartmanns von Aue im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Frankfurt a. M. 2005 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 7).

Gollwitzer-Oh 2012 = Gollwitzer-Oh, Kathrin: *materia* und *artificium*. Tradition und poetischer Möglichkeitssinn im ‚Eneasroman‘ Heinrichs von Veldeke, in: Hartwin Brandt / Benjamin Pohl / W. Maurice Sprague / Lina K. Hörl (Hgg.): Erfahren, Erzählen, Erinnern. Narrative Konstruktionen von Gedächtnis und Generation in Antike und Mittelalter, Bamberg 2012 (Bamberger Historische Studien 9), S. 169–193.

Görich 2001 = Görich, Knut: Die Ehre Friedrich Barbarossas. Kommunikation, Konflikt und politisches Handeln im 12. Jahrhundert, Darmstadt 2001 (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne).

Gothein 1906 = Gothein, Marie: Der Gottheit lebendiges Kleid, in: Archiv für Religionswissenschaft 9 (1906), S. 337–364.
Göttert 1990 = Göttert, Karl-Heinz: Thomasin von Zerclære und die Tradition der Moralistik, in: Ulrich Ernst / Bernhard Sowinski (Hgg.): Architectura Poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag, Köln 1990 (Kölner germanistische Studien 30), S. 179–188.
Goullet 2005 = Goullet, Monique: Écriture et réécriture hagiographiques. Essai sur les réécritures des vies de saints dans l'Occident latin médiéval (VIII[e]–XIII[e] s.), Turnhout 2005 (Hagiologia 4).
Graevenitz 1992 = Graevenitz, Gerhart von: Contextio und conjointure, Gewebe und Arabeske. Über Zusammenhänge mittelalterlicher und romantischer Literaturtheorie, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.): Literatur, Artes und Philosophie, Tübingen 1992 (Fortuna vitrea 7), S. 229–257.
Greber 2002 = Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik, Köln / Weimar / Wien 2002 (Pictura et poesis 9).
Green 2002 = Green, Dennis H.: The Beginnings of Medieval Romance. Fact and Fiction, 1150–1220, Cambridge / New York / Port Melbourne 2002 (Cambridge Studies in Medieval Literature 47).
Gregory 1988 = Gregory, Tullio: The Platonic Inheritance, in: Peter Dronke (Hg.): A History of Twelfth-Century Western Philosophy, Cambridge 1988 [Paperback 1992], S. 54–80.
Greiner 1992 = Greiner, Thorsten: Das Erzählen, das Abenteuer und ihre „sehr schöne Verbindung". Zur Begründung fiktionalen Schreibens in Chrétiens de Troyes *Erec*-Prolog, in: Poetica 24 (1992), S. 300–316.
Griffin 1960 = Griffin, Leland M.: The Edifice Metaphor in Rhetorical Theory, in: Speech Monographs 27.5 (1960), S. 279–292.
Grinda 2002 = Grinda, Klaus R.: Enzyklopädie der literarischen Vergleiche. Das Bildinventar von der römischen Antike bis zum Ende des Frühmittelalters, Paderborn u. a. 2002.
Grubmüller 1995 = Grubmüller, Klaus: Das *buoch* und die Wahrheit. Anmerkungen zu den Quellenberufungen im *Rolandslied* und in der Epik des 12. Jahrhunderts, in: Dorothee Lindemann / Berndt Volkmann / Klaus-Peter Wegera (Hgg.): *bickelwort* und *wildiu mære*. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag, Göppingen 1995, S. 37–50.
Grubmüller / Schmidt-Wiegand / Speckenbach 1984 = Grubmüller, Klaus / Schmidt-Wiegand, Ruth / Speckenbach, Klaus (Hgg.): Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters, München 1984.
Grünbart / Schwedler / Sonntag 2021 = Grünbart, Michael / Schwedler, Gerald / Sonntag, Jörg (Hgg.): Imitationen. Systematische Zugänge zu einem kulturellen Prinzip des Mittelalters, Paderborn 2021 (Münstersche Mittelalter-Schriften 83).
Grünkorn 1994 = Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200, Berlin 1994 (Philologische Studien und Quellen 129).
Gumbrecht 1983 = Gumbrecht, Hans Ulrich: Wie fiktional war der höfische Roman? In: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 433–440.
Gundlach 2019 = Gundlach, Isa: Poetologische Bildersprache in der Zeit des Augustus, Hildesheim / Zürich / New York 2019 (Spudasmata 182).
Haage 1998 = Haage, Bernhard Dietrich: Enite im Carnotensischen Kosmos. Zu Hartmann von Aue, Erec, 7275–7766, in: Christa Tuczay / Ulrike Hirhager / Karin Lichtblau (Hgg.): *Ir sult sprechen willekomen*. Grenzenlose Mediävistik. Festschrift für Helmut Birkhan zum 60. Geburtstag, Bern u. a. 1998, S. 40–48.
I. Hadot 2005 = Hadot, Ilsetraut: Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique. Contribution à l'histoire de l'éducation et de la culture dans l'antiquité, 2., durchges. und stark verm. Aufl., Paris 2005 (Textes et traditions 11).

P. Hadot 1982 = Hadot, Pierre: Die Einteilung der Philosophie im Altertum, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 36 (1982), S. 422–444.

Haferland 1989 = Haferland, Harald: Höfische Interaktion. Interpretationen zur höfischen Epik und Didaktik um 1200, München 1989 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 10).

Haferland / Mecklenburg 1996 = Haferland, Harald / Mecklenburg, Michael (Hgg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19).

Hahn 1967 = Hahn, Ingrid: Zu Gottfrieds von Straßburg Literaturschau, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 96 (1967), S. 218–236.

Hahn 2018 = Hahn, Reinhard: Die mittelalterliche Literatur Thüringens. Ein Lexikon, Heidelberg 2018.

Hajdú 1993 = Hajdú, István: Ein Zürcher Kommentar aus dem 12. Jahrhundert zur Ars poetica des Horaz, in: Cahiers de l'institut du Moyen Âge grec et latin 63 (1993), S. 231–293.

Halfwassen 2000 = Halfwassen, Jens: Der Demiurg. Seine Stellung in der Philosophie Platons und seine Deutung im antiken Platonismus, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.): Le Timée de Platon. Contributions à l'histoire de sa réception / Platos Timaios. Beiträge zu seiner Rezeptionsgeschichte, Louvain / Paris 2000, S. 39–62.

Hamm 2004 = Hamm, Joachim: Camillas Grabmal. Zur Poetik der *dilatatio materiae* im deutschen Eneasroman, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 45 (2004), S. 29–56.

Hamm 2011 = Hamm, Joachim: *Meister Umbrîz.* Zu Beschreibungskunst und Selbstreflexion in Hartmanns ‚Erec', in: Dorothea Klein (Hg.): Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid, Würzburg 2011 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 35), S. 191–218.

Hamm 2014 = Hamm, Joachim: Das ‚neu und anders Erzählen' im ‚Eneasroman', in: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / René Pérennec (Hgg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015, Bd. 4: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / Hartmut Kugler (Hgg.): Historische und religiöse Erzählungen, Berlin / Boston 2014, S. 92–108.

Hamm 2016 = Hamm, Joachim: Lavinia und die Wahrheit der Geschichte, in: Marie-Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe'. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 39–53.

Handschriftencensus 2022 = Handschriftencensus, URL: https://handschriftencensus.de (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Harant 1997 = Harant, Patricia: Poeta Faber. der Handwerks-Dichter bei Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Textkritik, Kommentar und Metapherninterpretationen, Wien 1997 (Erlanger Studien 110).

Hardison / Golden 1995 = Hardison, Osborne Bennett / Golden, Leon: Commentary [zu Galfrid von Vinsauf: Poetria nova], in: Horace for Students of Literature. The „Ars poetica" and Its Tradition, hg. von Osborne Bennett Hardison und Leon Golden, Gainesville u. a. 1995, S. 149–156.

Harich-Schwarzbauer 2016 = Harich-Schwarzbauer, Henriette (Hg.): Weben und Gewebe in der Antike. Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World. Materiality, Representation, Episteme, Metapoetics, Oxford 2016 (Ancient Textiles Series 23).

Harlizius-Klück 2014 = Harlizius-Klück, Ellen: Weben, Spinnen, in: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern, Studienausgabe, Darmstadt 2014, S. 504–524.

Harms 1965 = Harms, Wolfgang: ‚Epigonisches' im ‚Reinfried von Braunschweig', in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 94 (1965), S. 307–316.

Harries 1990 = Harries, Byron: The Spinner and the Poet. Arachne in Ovid's *Metamorphoses*, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 36 (1990), S. 64–82.

Hasebrink 2000 = Hasebrink, Burkhard: Prudentiales Wissen. Eine Studie zur ethischen Reflexion und narrativen Konstruktion politischer Klugheit im 12. Jahrhundert, Habil. masch., Göttingen 2000.
Hasebrink 2009 = Hasebrink, Burkhard: Die Ambivalenz des Erneuerns. Zur Aktualisierung des Tradierten im mittelalterlichen Erzählen, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters: Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, Paderborn 2009, S. 205–218.
Hathaway 1989 = Hathaway, Neil: Compilatio. From Plagiarism to Compiling, in: Viator 20 (1989), S. 19–44.
Haug 1977 = Haug, Walter: Gebet und Hieroglyphe. Zur Bild- und Architekturbeschreibung in der mittelalterlichen Dichtung, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 106 (1977), S. 163–183.
Haug 1992 = Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992 [Nachdruck 2009].
Haug 1995a = Haug, Walter: Der Kommentar und sein Subjekt. Grundpositionen exegetischer Kommentierung in Spätantike und Mittelalter. Tertullian, Hohelied-Mystik, Meister Eckhart, in: Jan Assmann / Burkhard Gladigow (Hgg.): Text und Kommentar, München 1995 (Archäologie der literarischen Kommunikation 4), S. 333–354.
Haug 1995b [1987] = Haug, Walter: Klassikerkataloge und Kanonisierungseffekte. Am Beispiel des mittelalterlich-hochhöfischen Literaturkanons [1987], in: Walter Haug: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 45–56.
Haug 1995c [1989] = Haug, Walter: Literatur und Leben im Mittelalter. Eine neue Theorie zur Entstehung und Entwicklung des höfischen Romans [1989], in: Walter Haug: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, Tübingen 1995, S. 31–44.
Haug 2001 = Haug, Walter: Wege der Befreiung von Autorität. Von der fingierten Quelle zur göttlichen Inspiration, in: James F. Poag / Claire Baldwin (Hgg.): The Construction of Textual Authority in German Literature of the Medieval and Early Modern Periods, Chapel Hill / London 2001 (Studies in the Germanic Languages and Literatures 123), S. 31–48.
Haug 2002 = Haug, Walter: Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem klerikalen Konzept der Curalitas und dem höfischen Weltentwurf des vulgärsprachlichen Romans? In: Christoph Huber / Henrike Lähnemann (Hgg. unter redaktioneller Mitarbeit von Sandra Linden): Courtly Literature and Clerical Culture / Höfische Literatur und Klerikerkultur / Littérature courtoise et culture cléricale. Selected Papers from the Tenth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, Universität Tübingen, Deutschland, 28. Juli–3. August 2001, Tübingen 2002, S. 57–75.
Haug 2003a = Haug, Walter: Die Entdeckung der Fiktionalität, in: Walter Haug: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 128–144.
Haug 2003b = Haug, Walter: Nicolaus Cusanus zwischen Meister Eckhart und Cristoforo Landino. Der Mensch als Schöpfer und der Weg zu Gott, in: Walter Haug: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 538–556.
Haug 2006 = Haug, Walter: Historische Semantik im Widerspruch mit sich selbst. Die verhinderte Begriffsgeschichte der poetischen Erfindung in der Literaturtheorie des 12./13. Jahrhunderts, in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 49–64.
Haug 2008 = Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Renate Schlesier / Beatrice Trînca (Hgg.): Inspiration und Adap-

tation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29), S. 73–87.
Haug / Wachinger 1993 = Haug, Walter / Wachinger, Burghart (Hgg.): Innovation und Originalität, Tübingen 1993 (Fortuna vitrea 9).
Haupt 1989 = Haupt, Barbara: Literaturgeschichtsschreibung im höfischen Roman. Die Beschreibung von Enites Pferd und Sattelzeug im ‚Erec' Hartmanns von Aue, in: Klaus Matzel et al. (Hgg.): Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag, Bern / Frankfurt a. M. / NewYork / Paris 1989, S. 202–219.
Haupt 2009 = Haupt, Barbara: Ornament und *vuoge*, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft), S. 113–135.
Haupt 2013 = Haupt, Barbara: *meisterschaft* des Dichters – Gottes *meisterschaft*? In: Wilhelm G. Busse (Hg.): Schöpfung. Varianten einer Weltsicht, Düsseldorf 2013 (Studia Humaniora 46), S. 81–98.
Haupt 2016 = Haupt, Barbara: Verstecken und Verschleiern. Zum Umgang mittelalterlicher Autoren mit ihren literarischen Quellen. Mit einem Beitrag zum Kyot-Problem, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135 (2016), S. 321–347.
Hausmann 2005 = Hausmann, Albrecht: Übersetzen, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 254–258.
Hausner 2007 = Hausner, Renate: Die Rhetorik des Genusses der Rhetorik in deutschsprachigen Texten des Mittelalters, in: Lothar Kolmer (Hg.): Rhetorik des Genusses, Wien / Berlin 2007 (Salzburger Beiträge zu Rhetorik und Argumentationstheorie 3), S. 45–66.
Haustein 2006 = Haustein, Jens: Geblümte Rede als Konvention? In: Ludger Lieb / Otto Neudeck (Hgg.): Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden, Berlin / New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 40), S. 45–54.
Haustein 2011 = Haustein, Jens: Mediävistische Stilforschung und die Präsenzkultur des Mittelalters. Mit einem Ausblick auf Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, in: Ulrich Breuer / Bernhard Spies (Hgg.): Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution, Bielefeld 2011, S. 43–60.
Heinimann 1987 = Heinimann, Siegfried: Dulcis. Ein Beitrag zur lateinisch-romanischen Stilgeschichte des Mittelalters, in: Siegfried Heinimann: Romanische Literatur- und Fachsprachen in Mittelalter und Renaissance. Beiträge zur Frühgeschichte des Provenzalischen, Französischen, Italienischen und Rätoromanischen, Wiesbaden 1987, S. 103–119.
Heinisch 1934 = Heinisch, Klaus J.: Antike Bildungselemente im frühen deutschen Minnesang, Neustadt O. S. 1934.
Heinzle 1993 = Heinzle, Joachim: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. DFG-Symposion 1991, Stuttgart / Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 14).
Heinzle 2009 = Heinzle, Joachim: Stellenkommentar, in: Wolfram von Eschenbach: Willehalm, hg. von Joachim Heinzle, Frankfurt a. M. 2009 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 39), S. 813–1092.
J. Henkel 2014 = Henkel, John: Vergil Talks Technique. Metapoetic Arboriculture in Georgics 2, in: Vergilius 60 (2014), S. 33–66.
N. Henkel 1991 = Henkel, Nikolaus: Litteratus – illiteratus. Bildungsgeschichtliche Grundvoraussetzungen bei der Entstehung der höfischen Epik in Deutschland, in: Eijirō Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden". Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, 11 Bde., München 1991, Bd. 9: Yoshinori Shichiji (Hg.): Sektion 15. Erfahrene und imaginierte Fremde, S. 334–345.

N. Henkel 2005a = Henkel, Nikolaus: „Fortschritt“ in der Poetik des höfischen Romans. Das Verfahren der Descriptio im ‚Roman d’Eneas‘ und in Heinrichs von Veldeke ‚Eneasroman‘, in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft), S. 96–116.

N. Henkel 2005b = Henkel, Nikolaus: Wann werden Klassiker klassisch? Überlegungen zur Wirkungsweise und zum Geltungsbereich literarisch-ästhetischer Innovation im deutschen Hochmittelalter, in: Hans-Joachim Schmidt (Hg.): Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewußtsein im Mittelalter / Tradition, innovation, invention. Conscience et refus du progrès au Moyen Âge. Freiburger Kolloquium 15.–17. März 2001 / Colloque fribourgeois 15–17 mars 2001, Berlin 2005 (Scrinium Friburgense 18), S. 441–467.

N. Henkel 2010 = Henkel, Nikolaus: Text – Glosse – Kommentar. Die Lektüre römischer Klassiker im frühen und hohen Mittelalter, in: Eckart Conrad Lutz (Hg.): Lesevorgänge. Prozesse des Erkennens in mittelalterlichen Texten, Bildern und Handschriften, Zürich 2010, S. 237–262 und 682–684 (Abb.).

N. Henkel / Palmer 1992 = Henkel, Nikolaus / Palmer, Nigel F. (Hgg.): Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter 1150–1500. Regensburger Colloquium 1988, Tübingen 1992.

Herberichs 2010 = Herberichs, Cornelia: Poetik und Geschichte. Das ‚Liet von Troye‘ Herborts von Fritzlar, Würzburg 2010 (Philologie der Kultur 3).

Herz 2020 = Herz, Lina: Auserzählen im Aventiure-Modus. Noch einmal zum *erniuwen* in Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg‘, in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 245–266. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE2020383 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Herzfeld 2012 = Herzfeld, Gregor: Süße. Eine Metapher der mittelalterlichen Musiktheorie, in: Archiv für Musikwissenschaft 69 (2012), S. 1–12.

Herzner 1985 = Herzner, Volker: Die Baugeschichte von San Marco und der Aufstieg Venedigs zur Großmacht, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38 (1985), S. 1–58 und 269–280 (Abb.).

Höcke 1996 = Höcke, Holger: *Willehalm*-Rezeption in der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin, Frankfurt a. M. u. a. 1996 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1586).

Hoder 2020 = Hoder, Manuel: Kompilation – Selbstautorisierung – Epigonalität. Zum poetologischen Programm der *Crône* Heinrichs von dem Türlin, in: Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertungen im Artusroman und in der Artusforschung, Berlin / Boston 2020 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Deutsch-österreichische Sektion 15), S. 105–139.

Holzberg / Lorenz 2002 = Holzberg, Niklas / Lorenz, Sven: Vitae Vergilianae. Eine Bibliographie, in: Karl Bayer: Suetons Vergilvita. Versuch einer Rekonstruktion, Tübingen 2002 (Classica Monacensia 27), S. 339–361.

Holznagel / Cölln 2017 = Holznagel, Franz-Josef / Cölln, Jan (Hgg. in Verbindung mit Ricarda Bauschke-Hartung und Susanne Köbele): Wolfram-Studien 24 (2017) = Die Kunst der *brevitas*. Kleine literarische Formen des deutschsprachigen Mittelalters. Rostocker Kolloquium 2014, Berlin 2017.

Homeyer 1968 = Homeyer, Helene: „Imitatio“ und „aemulatio“ im Werk der Hrotsvitha von Gandersheim, in: Studi medievali, Ser. 3, 9 (1968), S. 966–979.

Horn 2000 = Horn, András: Das Schöpferische in der Literatur. Theorien der dichterischen Phantasie, Würzburg 2000.

Hösle 2009 = Hösle, Vittorio: Poetische Poetiken in der Antike. Horaz’ „Ars poetica“ und Pseudo-Longinos’ Περὶ ὕψους, in: Poetica 41 (2009), S. 55–74.

Hübener 1984 = Hübener, Wolfgang: Ordnung II. *Mittelalter*, in: Joachim Ritter [Bde. 1–3] / Karlfried Gründer [Bde. 4–10] / Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] / Margaritta Kranz [Bd. 13] (Hgg.): His-

torisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel und Stuttgart 1971–2007, Bd. 6: Mo–O, Basel 1984, Sp. 1254–1279.

Huber 1979 = Huber, Christoph: Wort-Ding-Entsprechungen. Zur Sprach- und Stiltheorie Gottfrieds von Straßburg, in: Klaus Grubmüller / Ernst Hellgardt / Heinrich Jellissen / Marga Reis (Hgg.): Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Hans Fromm, Tübingen 1979, S. 268–302.

Huber 1988 = Huber, Christoph: Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, München 1988 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 89).

Huber 1992 = Huber, Christoph: Philosophia – Konzepte und literarische Brechungen, in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.): Literatur, Artes und Philosophie, Tübingen 1992 (Fortuna vitrea 7), S. 1–22.

Huber 1999a = Huber, Christoph: *der werlde ring* und *was man tuon und lassen schol*. Gattungskontinuität und Innovation in moraldidaktischen Summen. Thomasin von Zerklaere – Hugo von Trimberg – Heinrich Wittenwiler und andere, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 187–212.

Huber 1999b = Huber, Christoph: Formen des „poetischen Kommentars" in mittelalterlicher Literatur, in: Glenn W. Most (Hg.): Commentaries – Kommentare, Göttingen 1999 (Aporemata 4), S. 323–352.

Huber 2007 = Huber, Christoph: Merkmale des Schönen und volkssprachige Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 111–141.

Huber 2009 = Huber, Christoph: Didaktischer Pluralismus und Poetik der Lehrdichtung. Zum ‚Ritterspiegel' des Johannes Rothe, in: Henrike Lähnemann / Sandra Linden (Hgg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2009, S. 413–426.

Huber 2013 = Huber, Christoph: Gottfried von Straßburg: Tristan. 3., neu bearb. und erw. Aufl., Berlin 2013 (Klassiker-Lektüren 3).

Hübner 2000 = Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „geblümten Rede", Tübingen / Bern 2000 (Bibliotheca Germanica 41).

Hübner 2003 = Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im *Eneas*, im *Iwein* und im *Tristan*, Tübingen / Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).

Hübner 2004 = Hübner, Gert: Überlegungen zur Historizität von Metapherntheorien, in: Arthur Groos / Hans-Jochen Schiewer (Hgg. unter Mitarbeit von Jochen Conzelmann): Kulturen des Manuskriptzeitalters. Ergebnisse der Amerikanisch-Deutschen Arbeitstagung an der Georg-August-Universität Göttingen vom 17. bis 20. Oktober 2002, Göttingen 2004 (Transatlantische Studien zu Mittelalter und Früher Neuzeit – Transatlantic Studies on Medieval and Early Modern Literature and Culture 1), S. 113–153.

Hübner 2014 = Hübner, Gert: Der künstliche Baum. Höfischer Roman und poetisches Erzählen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 136 (2014), S. 415–471.

Huby 1968 = Huby, Michel: L'adaptation des romans courtius en Allemagne au xiie et xiiie siècle, Paris 1968 (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre, Sér. A: Thèses et travaux 5).

R. W. Hunt 1980 [1948] = Hunt, Richard William: The Introductions to the ‚Artes' in the Twelfth Century [1948], in: Richard William Hunt: The History of Grammar in the Middle Ages. Collected Papers, hg. mit einer Einleitung, einer Auswahlbibliographie und Indices von Geoffrey Leslie Bursill-Hall,

Amsterdam 1980 (Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, Ser. 3: Studies in the History of Linguistics 5), S. 117–144.

T. Hunt 1978 = Hunt, Tony: Chrestien and the Latin *comediae*, in: Mediaeval Studies 40 (1978), S. 120–156.

Huschenbett 1978 = Huschenbett, Dietrich: Albrecht, Dichter des Jüngeren Titurel, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 1: ‚A solis ortus cardine' – Colmarer Dominikanerchronist, Berlin / New York 1978, Sp. 158–173.

Huss 2021 = Huss, Nicolas: Mittelalterliche Alltagspsychologie. Über die Bedeutung humoralcharakterologischen Wissens für die Literatur im 13. Jahrhundert, in: Volker Leppin (Hg. unter Mitarbeit von Samuel J. Raiser): Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter, Berlin / Boston 2021 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 16), S. 451–468.

Illich 1991 = Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos ‚Didascalicon', übers. von Ylva Eriksson-Kuchenbuch, Frankfurt a. M. 1991.

Immisch 1932 = Immisch, Otto: Horazens Epistel über die Dichtkunst, Leipzig 1932 (Philologus Supplementband 24.3).

Jackson 1970 = Jackson, W. T. H.: The Literary Views of Gottfried von Strassburg, in: Publications of the Modern Language Association 85 (1970), S. 992–1001.

Jaeger 1977 = Jaeger, C. Stephen: Medieval Humanism in Gottfried von Straßburg's Tristan und Isolde, Heidelberg 1977 (Germanistische Bibliothek, Reihe 3: Untersuchungen und Einzeldarstellungen).

Jaeger 1985 = Jaeger, C. Stephen: The Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939–1210, Philadelphia 1985 [Paperback 1991] (The Middle Ages).

Jaeger 1992 = Jaeger, C. Stephen: Höfisches Fest und Hofästhetik in Gottfrieds ‚Tristan'. Die Dichterschau als Zelebration, in: Wolfgang Harms / Klaus Speckenbach (Hgg. in Verbindung mit Herfried Vögel): Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion, Tübingen 1992, S. 197–216.

Jakob 2000 = Jakob, Michael: „Schwanengefahr". Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans, München / Wien 2000.

Jakobi 1996 = Jakobi, Rainer: Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat, Berlin / New York 1996 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 47).

Jakobi 2006 = Jakobi, Rainer: Argumentieren mit Terenz. Die Praefatio der „Hebraicae Quaestiones in Genesim", in: Hermes 134 (2006), S. 250–255.

James-Raoul 2007 = James-Raoul, Danièle: Chrétien de Troyes, la griffe d'un style, Paris 2007 [Nachdruck 2017] (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 81).

C. Janka / Stellmann 2020 = Janka, Claire / Stellmann, Jan: Die *Alexandreis* als typologisches Epos. Anmerkungen zu Walthers von Châtillon Poetologie des Monuments, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 61 (2020), S. 53–92.

M. Janka 2005 = Janka, Markus: Die *Poetria nova* des Galfrid von Vinsauf. Eine mittelalterliche Regelrhetorik in der Tradition des antiken Lehrgedichts, in: Wolfgang Kofler / Karlheinz Töchterle (Hgg.): PONTES III. Die antike Rhetorik in der europäischen Geistesgeschichte, Innsbruck / Wien / Bozen 2005 (Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne 6), S. 175–190.

Jardine 1993 = Jardine, Lisa: Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print, Princeton 1993 [Paperback 2015].

Jauss 1983 = Jauss, Hans Robert: Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität, in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 423–431.

J. W. Jones / E. F. Jones 1977 = Jones, Julian Ward / Jones, Elizabeth Frances: Introduction, in: The Commentary on the First Six Books of the *Aeneid* of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition, hg. von Julian Ward Jones und Elizabeth Frances Jones, Lincoln / London 1977, S. IX–XXIII.

Jørgensen 1969 = Jørgensen, Sven-Aage: Nachahmung der Natur – Verfall und Untergang eines ästhetischen Begriffs, in: Karl Hyldgaard-Jensen / Steffen Steffensen (Hgg.): Kopenhagener germanistische Studien 1. Peter Jørgensen zu seinem 70. Geburtstag am 12. 9. 1969 gewidmet, Kopenhagen 1969, S. 198–212.

Joseph 1886 = Joseph, Eugen: Die Zeugnisse für eine deutsche Trojadichtung vor Herbort, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 30 (1886), S. 395–399.

Jüthner, Julius: Agon, in: Theodor Klauser et al. (Hgg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, 30 Bde. [laufend], Stuttgart 1950–, Bd. 1: A und O – Bauen, Stuttgart 1950, Sp. 188 f.

Kablitz 1998 = Kablitz, Andreas: Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (*Purg.* X–XII), in: Andreas Kablitz / Gerhard Neumann (Hgg.): Mimesis und Simulation, Freiburg i. Br. 1998 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 52), S. 309–356.

Kablitz 2003 = Kablitz, Andreas: Kunst des Möglichen. Prolegomena zu einer Theorie der Fiktion, in: Poetica 35 (2003), S. 251–273.

Kalivoda 1996 = Kalivoda, Gregor: Grammatikunterricht, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 3: Eup–Hör, Tübingen 1996, Sp. 1112–1174.

Kaminski 1998 = Kaminski, Nicola: Imitatio 1. I. auctorum, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 4: Hu–K, Tübingen 1998, Sp. 235–285.

Kaminski 2003 = Kaminski, Nicola: „ich sage die senewen âne bogen“. Wolframs Bogengleichnis, *slehte* gelesen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 16–44.

Kaminski 2009 = Kaminski, Nicola: Regulative und Normen der Textgestaltung (*imitatio* vs. *aemulatio*), in: Ulla Fix / Andreas Gardt / Joachim Knape (Hgg.): Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research, Halbbd. 2, Berlin / New York 2009, S. 1406–1417.

Kämpf 1959 = Kämpf, Hellmut: „Ars imitatio naturae“ (Erwägungen zum Problem der Technik im Mittelalter), in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands 10 (1959), S. 84–94.

Kartschoke 1989 = Kartschoke, Dieter: *in die latine bedwungin*. Kommunikationsprobleme im Mittelalter und die Übersetzung der ‚Chanson de Roland‘ durch den Pfaffen Konrad, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 111 (1989), S. 196–209.

Kartschoke 2007 = Kartschoke, Dieter: Stellenkommentar, in: Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Mhd. / Nhd., nach dem Text von Ludwig Ettmüller übers., mit einem Stellenkomm. und einem Nachw. von Dieter Kartschoke, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 8303), S. 759–826.

Kartschoke 2011 = Kartschoke, Dieter: Kommentar, in: Pfaffe Konrad: Rolandslied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übers. und komm. von Dieter Kartschoke, durchges. und bibliographisch aktual. Aufl., Stuttgart 2011 (Reclams Universal-Bibliothek 2745), S. 627–750.

Kasten 1988 = Kasten, Ingrid: Herrschaft und Liebe. Zur Rolle und Darstellung des ‚Helden‘ im *Roman d'Eneas* und in Veldekes *Eneasroman*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988), S. 227–245.

Kasten / Paravicini / Pérennec 1998 = Kasten, Ingrid / Paravicini, Werner / Pérennec, René (Hgg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter / Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris / Colloque tenu à l'Institut Historique Allemand de Paris, 16.–18. 3. 1995, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43).

Kaster 2011 = Kaster, Robert A.: Introduction, in: Macrobius: Saturnalia, hg. und übers. von Robert A. Kaster, 3 Bde., Cambridge, MA / London 2011 (Loeb Classical Library 510–512), Bd. 1, S. xi–lxii.

Kauntze 2014 = Kauntze, Mark: Authority and Imitation. A Study of the *Cosmographia* of Bernard Silvestris, Leiden / Boston 2014 (Mittellateinische Studien und Texte 47).

Keim 2020 = Keim, Sabrina: Marienlob im Spätmittelalter. Studien zur Interferenz von poetologischer und theologisch-mariologischer Metaphorik, Stuttgart 2020.

Keller 2003 = Keller, Hildegard Elisabeth: Teppiche und andere Texte. Erika Grebers literaturtheoretische *Textile Texte*, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 33 (2003), S. 110–116.

Keller 2012 = Keller, Hildegard Elisabeth: Fleischmäntel. Textile Analogien in der mittelalterlichen Theologie und der frühneuzeitlichen Medizin, in: Kristin Böse / Silke Tammen (Hgg.): Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a. M. u. a. 2012, S. 185–202.

Kellermann 2006 = Kellermann, Karina: Der personifizierte Agon. Gyburg im Fokus widerstreitender Normen, in: Konrad Ehlich (Hg. im Auftrag des Vorstands des Deutschen Germanistenverbands): Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004, Bielefeld 2006, S. 253–262.

Kellner 1999 = Kellner, Beate: Autorität und Gedächtnis. Strategien der Legitimierung volkssprachlichen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan', in: Jürgen Fohrmann / Ingrid Kasten / Eva Neuland (Hgg.): Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, Bd. 2, Bielefeld 1999, S. 484–508.

Kellner 2001 = Kellner, Beate: Eigengeschichte und literarischer Kanon. Zu einigen Formen der Selbstbeschreibung in der volkssprachlich-deutschen Literatur des Mittelalters, in: Beate Kellner / Ludger Lieb / Peter Strohschneider (Hgg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 153–182.

Kellner 2005 = Kellner, Beate: Wort Gottes – Stimme des Menschen. Textstatus und Profile von Autorschaft in Otfrids von Weißenburg ‚Evangelienbuch', in: Beate Kellner / Peter Strohschneider / Franziska Wenzel (Hgg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 139–162.

Kellner 2006 = Kellner, Beate: *daz alte buoch von Troye ... daz ich ez welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ‚wiederholen' und ‚erneuern' in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg, in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 231–262.

Kellner 2009 = Kellner, Beate: *ein maere wil i'u niuwen*. Spielräume der Fiktionalität in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival', in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009, S. 175–203.

Kellner 2009 = Kellner, Beate: Meisterschaft. Konrad von Würzburg – Heinrich von Mügeln, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft), S. 137–162.

Kellner / Lieb / Strohschneider 2001 = Kellner, Beate / Lieb, Ludger / Strohschneider, Peter (Hgg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Mikrokosmos 64).

Kellner / Strohschneider / Wenzel 2005 = Kellner, Beate / Strohschneider, Peter / Wenzel, Franziska (Hgg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190).

Kellner / Strohschneider 2007 = Kellner, Beate / Strohschneider, Peter: Poetik des Krieges. Eine Skizze zum *Wartburgkrieg*-Komplex, in: Manuel Braun / Christopher Young (Hgg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 335–356.

Kelly 1966 = Kelly, Douglas: The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth- and Thirteenth-Century Arts of Poetry, in: Speculum 41.2 (1966), S. 261–278.

Kelly 1969 = Kelly, Douglas: Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*, in: Mediaeval Studies 31 (1969), S. 117–148.

Kelly 1970 = Kelly, Douglas: The Source and Meaning of conjointure in Chrétien's Erec 14, in: Viator 1 (1970), S. 179–200.

Kelly 1974 = Kelly, Douglas: *Matiere* and *genera dicendi* in Medieval Romance, in: Yale French Studies 51 (1974), S. 147–159.

Kelly 1978a = Kelly, Douglas: Topical Invention in Medieval French Literature, in: James Jerome Murphy (Hg.): Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric, Berkeley u. a. 1978, S. 231–251.

Kelly 1978b = Kelly, Douglas: *Translatio Studii*. Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French Literature, in: Philological Quarterly 57.3 (1978), S. 287–310.

Kelly 1984 = Kelly, Douglas: Obscurity and Memory. Sources for Invention in Medieval French Literature, in: Lois A. Ebin (Hg.): Vernacular Poetics in the Middle Ages, Kalamazoo 1984 (Studies in Medieval Culture 16), S. 33–56.

Kelly 1987 = Kelly, Douglas: The Imitation of Models and the Uses of *Argumenta* in Topical Invention, in: Argumentation 1 (1987), S. 365–377.

Kelly 1991 = Kelly, Douglas: The Arts of Poetry and Prose, Turnhout 1991 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental 59).

Kelly 1992 = Kelly, Douglas: The Art of Medieval French Romance, Madison, WI 1992.

Kelly 1996 = Kelly, Douglas (Hg.): The Medieval Opus. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition. Proceedings of the Symposium Held at the Institute for Research in Humanities, October 5–7 1995, the University of Wisconsin-Madison, Amsterdam u. a. 1996 (Faux titre 116).

Kelly 1997 = Kelly, Douglas: The *Fidus interpres*. Aid or Impediment to Medieval Translation and *Translatio*? In: Jeanette Beer (Hg.): Translation Theory and Practice in the Middle Ages, Kalamazoo 1997 (Studies in Medieval Culture 38), S. 47–58.

Kelly 1999 = Kelly, Douglas: The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting and Authorship from Macrobius to Medieval Romance, Leiden / Boston / Köln 1999 (Studies in the History of Christian Thought 97).

Kelly 2004 = Kelly, Douglas: The Medieval Art of Poetry and Prose. The Scope of Instruction and the Use of Models, in: Scott David Troyan (Hg.): Medieval Rhetoric. A Casebook, New York / London 2004 (Routledge Medieval Casebooks), S. 1–24 [aktualisierte und erweiterte Version von: Kelly, Douglas: The Scope of Medieval Instruction in the Art of Poetry and Prose. Recent Developments in Documentation and Interpretation, in: Studies in Medieval and Renaissance Teaching 6.2 (1998), S. 49–68].

Kelly 2011 = Kelly, Douglas: The Subtle Shapes of Invention. Poetic Imagination in Medieval French Literature, Louvain / Paris / Walpole 2011 (Synthema 7).

Kern / Ebenbauer 2003 = Kern, Manfred / Ebenbauer, Alfred (Hgg. unter Mitwirkung von Silvia Krämer-Seifert): Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters, Berlin / New York 2003.

Kern 2009 = Kern, Manfred: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts, Berlin / New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54).

Kibelka 1963 = Kibelka, Johannes: der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln, Berlin 1963 (Philologische Studien und Quellen 13).

Kiening 1992 = Kiening, Christian: Freiräume literarischer Theoriebildung. Dimensionen und Grenzen programmatischer Aussagen in der deutschen Literatur des 12. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 66 (1992), S. 405–449.

Kiening 2003 = Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur, Frankfurt a. M. 2003.

Kiening 2015 = Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.

Kistler 1993 = Kistler, Renate: Heinrich von Veldeke und Ovid, Tübingen 1993 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N. F. 71).

Klebs 2016 = Klebs, Julia: Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos, in: Henriette Harich-Schwarzbauer (Hg.): Weben und Gewebe in der Antike. Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World. Materiality, Representation, Episteme, Metapoetics, Oxford 2016 (Ancient Textiles Series 23), S. 209–219.

Klein 2006 = Klein, Dorothea: Inspiration und Autorschaft. Ein Beitrag zur mediävistischen Autordebatte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 55–96.

Klein 2008 = Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: Renate Schlesier / Beatrice Trînca (Hgg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29), S. 15–39.

Klein 2012 = Klein, Dorothea: Die Schöpfung in der Dichtung – der Dichter als Schöpfer. Vom *Wessobrunner Schöpfungsgebet* zu Oswald von Wolkenstein, in: Dorothea Klein (Hg.): Die Erschaffung der Welt – alte und neue Schöpfungsmythen, Würzburg 2012, S. 43–78.

Klein 2015 = Klein, Dorothea: Mittelalter. Lehrbuch Germanistik, 2., akt. Aufl., [Stuttgart] 2015.

Klein 2016/2017 = Klein, Dorothea: *Poeta artifex* und andere Formen auktorialer Selbstinszenierung im Sangspruch Frauenlobs, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 21 (2016/2017), S. 241–259.

Kleinschmidt 1974 = Kleinschmidt, Erich: Literarische Rezeption und Geschichte. Zur Wirkungsgeschichte von Wolframs *Willehalm* im Spätmittelalter, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48 (1974), S. 585–649.

Kleinschmidt 1998 = Kleinschmidt, Erich: Autorschaft. Konzepte einer Theorie, Tübingen / Basel 1998.

Klopsch 1980 = Klopsch, Paul: Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters, Darmstadt 1980.

Kluge / Seebold 2002 = Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Elmar Seebold, 24., durchges. und erw. Aufl., Berlin / New York 2002.

Knapp 1975 = Knapp, Fritz Peter: Similitudo. Stil- und Erzählfunktion von Vergleich und Exempel in der lateinischen, französischen und deutschen Großepik des Hochmittelalters, Bd. 1: Einleitung. Vorstudien. 1. Hauptteil: Lateinische Epik, Wien / Stuttgart 1975 (Philologia Germanica 2).

Knapp 1980 = Knapp, Fritz Peter: Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 54 (1980), S. 581–635.

Knapp 1981 = Knapp, Fritz Peter: Heinrich von dem Türlin. Literarische Beziehungen und mögliche Auftraggeber, dichterische Selbsteinschätzung und Zielsetzung, in: Peter Krämer (Hg. unter Mitarbeit von Alexander Cella): Die mittelalterliche Literatur in Kärnten. Vorträge des Symposions in St. Georgen / Längsee vom 8. bis 13. 9. 1980, Wien 1981 (Wiener Arbeiten zur germanischen Altertumskunde und Philologie 16), S. 145–187.

Knapp 1997 = Knapp, Fritz Peter: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort, Heidelberg 1997 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

Knapp 1999 = Knapp, Fritz Peter: Historiographisches und fiktionales Erzählen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in: Friedrich Wolfzettel / Peter Ihring (Hgg.): Erzählstrukturen der Artusliteratur. Forschungsgeschichte und neue Ansätze, Tübingen 1999, S. 3–22.

Knapp 2000 = Knapp, Fritz Peter: Ordo artificialis / Ordo naturalis, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 2: H–O, Berlin / New York 2000, S. 766–768.

Knapp 2005 = Knapp, Fritz Peter: Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik 2. Zehn neue Studien und ein Vorwort, Heidelberg 2005 (Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 35).

Knapp 2007 = Knapp, Fritz Peter: Der Prolog zur ‚Krone' Heinrichs von dem Türlin. Anmerkungen zur Textkritik und zum Textverständnis, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 136 (2007), S. 279–306.

Knapp 2014a = Knapp, Fritz Peter: Historizität und Fiktionalität in narrativen Texten des Mittelalters. Eine historische Standortbestimmung der Intention der Autoren, in: Merle Marie Schütte / Kristine Rzehak / Daniel Lizius (Hgg.): Zwischen Fakten und Fiktionen. Literatur und Geschichtsschreibung in der Vormoderne, Würzburg 2014 (Religion und Politik 10), S. 183–195.

Knapp 2014b = Knapp, Fritz Peter: Poetik, in: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / René Pérennec (Hgg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015, Bd. 1: Fritz Peter Knapp (Hg.): Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich, Berlin / Boston 2014 (Germania litteraria mediaevalis Francigena 1), S. 217–242.

Knapp 2014c = Knapp, Fritz Peter: Ulrich von Etzenbach: ‚Alexander', in: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / René Pérennec (Hgg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300), 6 Bde., Berlin / New York / Boston 2010–2015, Bd. 4: Geert H. M. Claassens / Fritz Peter Knapp / Hartmut Kugler (Hgg.): Historische und religiöse Erzählungen, Berlin / Boston 2014, S. 64–72.

G. P. Knapp 1974 = Knapp, Gerhard P.: Hector und Achill. Die Rezeption des Trojastoffes im deutschen Mittelalter. Personenbild und struktureller Wandel, Bern / Frankfurt a. M. 1974 (Utah Studies in Literature and Linguistics 1).

Kneepkens 1995 = Kneepkens, Corneille H.: *Ordo naturalis* and *ordo artificialis*. A Note on the Terminology of Thirteenth-Century University Grammar, in: Olga Weijers (Hg.): Vocabulary of Teaching and Research between Middle Ages and Renaissance. Proceedings of the Colloquium London, Warburg Institute, 11–12 March 1994, Turnhout 1995 (CIVICIMA. Etudes sur le vocabulaire intellectuel du Moyen Âge 8), S. 59–82.

Köbele 2004 = Köbele, Susanne: Mythos und Metapher. Die Kunst der Anspielung in Gottfrieds *Tristan*, in: Udo Friedrich / Bruno Quast (Hgg.): Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2004 (Trends in Medieval Philology 2), S. 219–246.

Köbele 2012 = Köbele, Susanne: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben), in: Anja Becker / Jan Mohr (Hgg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen 8), S. 303–333.

Köbele 2017 = Köbele, Susanne: Registerwechsel. Wiedererzählen, bibelepisch (*Der Saelden Hort*, *Die Erlösung*, Lutwins *Adam und Eva*), in: Bruno Quast / Susanne Spreckelmeier (Hgg.): Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12), S. 167–202.

Köbele / Lutz / Ridder 2014 = Köbele, Susanne / Lutz, Eckart Conrad / Ridder, Klaus (Hgg.): Wolfram-Studien 23 (2014) = Wolframs Parzival-Roman im europäischen Kontext. Tübinger Kolloquium 2012, Berlin 2014.

Kobusch 2005 = Kobusch, Theo: Der *Timaios* in Chartres, in: Thomas Leinkauf / Carlos Steel (Hgg.): Platons *Timaios* als Grundtext der Kosmologie in Spätantike, Mittelalter und Renaissance / Plato's *Timaeus* and the Foundations of Cosmology in Late Antiquity, the Middle Ages and Renaissance, Leuven 2005, S. 235–251.

Kohl 2007 = Kohl, Katrin: Poetologische Metaphern. Formen und Funktionen in der deutschen Literatur, Berlin / New York 2007.

Köhler 1985 [1955] = Köhler, Erich: Zur Selbstauffassung des höfischen Dichters [1955], in: Barbara Haupt (Hg.): Zum Mittelalterlichen Literaturbegriff, Darmstadt 1985 (Wege der Forschung 557), S. 133–154.

Köhler 1970 = Köhler, Erich: Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung, 2., erg. Aufl., Tübingen 1970.

Köhn 1986 = Köhn, Rolf: Schulbildung und Trivium im lateinischen Hochmittelalter und ihr möglicher praktischer Nutzen, in: Johannes Fried (Hg.): Schulen und Studium im sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters, Sigmaringen 1986 (Vorträge und Forschungen 30), S. 203–284.

Kokott 1989 = Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie, Stuttgart 1989.

Konersmann 2006 = Konersmann, Ralf: Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der Historischen Semantik, 2., durchges. Aufl., Berlin 2006 (Sozialphilosophische Studien 10).

Kositzke 1998 = Kositzke, Boris: Inspiration, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 4: Hu–K, Tübingen 1998, Sp. 423–433.

Kössinger / Wittig 2019 = Kössinger, Norbert / Wittig, Claudia (Hgg.): Prodesse et delectare. Case Studies on Didactic Literature in the European Middle Ages / Fallstudien zur didaktischen Literatur des europäischen Mittelalters, Berlin / Boston 2019 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 11).

Kragl 2008 = Kragl, Florian: Kanonische Autorität. Literaturexkurse und Dichterkataloge bei Rudolf von Ems, in: Jürgen Struger (Hg.): Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung österreichischer und tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz / Olomouc, 20.–23. 9. 2007, Wien 2008, S. 347–375.

Kragl 2020 = Kragl, Florian: *Dilatatio materiae*? Heldensage latein im ‚Waltharius', in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 267–313. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE20203125 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Kraß 2006 = Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel, Tübingen / Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50).

Kraus 2009 = Kraus, Manfred: Grammatical and Rhetorical Exercises in the Medieval Classroom, in: New Medieval Literature 11 (2009), S. 63–89.

Kraus 2013 = Kraus, Manfred: *Progymnasmata* and Progymnasmatic Exercises in the Medieval Classroom, in: Juanita Feros Ruys / John O. Ward / Melanie Heyworth (Hgg.): The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom. The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books, Turnhout 2013 (Disputatio 20), S. 175–197.

Krayer 1960 = Krayer, Rudolf: Frauenlob und die Natur-Allegorese. Motivgeschichtliche Untersuchungen. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Traditionsgutes, Heidelberg 1960 (Germanische Bibliothek. Reihe 3: Untersuchungen und Einzeldarstellungen).

Kreft 2005 = Kreft, Annelie: Wiedererzählen, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 158–162.

Krings 1982 [1941] = Krings, Hermann: Ordo. Philosophisch-historische Grundlegung einer abendländischen Idee [1941], 2., durchges. Aufl., Hamburg 1982.

Kris / Kurz 1980 [1934] = Kris, Ernst / Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch [1934], Frankfurt a. M. 1980 (edition suhrkamp 1034 = N. F. 34).

Kristeller 1951 = Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (I), in: Journal of the History of Ideas 12.4 (1951), S. 496–527.

Kristeller 1952 = Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts. A Study in the History of Aesthetics (II), in: Journal of the History of Ideas 13.1 (1952), S. 17–46.

Kristeller 1989 = Kristeller, Paul Oskar: Die Ideen als Gedanken der menschlichen und göttlichen Vernunft, Heidelberg 1989 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1989.2).

Krohn 1992 = Krohn, Rüdiger: Zwischen Finden und Erfinden. Mittelalterliche Autoren und ihr Stoff, in: Felix Philipp Ingold / Werner Wunderlich (Hgg.): Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven, Konstanz 1992, S. 43–60.

Krohn 2008 = Krohn, Rüdiger: Stellenkommentar, in: Gottfried von Straßburg, Tristan. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hg., übers., mit einem Stellenkomm. und einem Nachw. von Rüdiger Krohn, 3 Bde., Stuttgart 2001 / 2009 / 2008 (Reclams Universal-Bibliothek 4471–4473), Bd. 3: Kommentar, Nachwort und Register, Stuttgart 2008, S. 9–274.

Kropik 2018 = Kropik, Cordula: Gemachte Welten. Form und Sinn im höfischen Roman, Tübingen 2018 (Bibliotheca Germanica 65).

Kruse 2001 = Kruse, Christiane: „Wozu Menschen oder Blumen malen?“ Medienanthropologische Begründungen der Malerei zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance, in: Gottfried Boehm (Hg.): Homo Pictor, München / Leipzig 2001 (Colloquium Rauricum 7), S. 109–142.

Kuchenbuch / Kleine 2006 = Kuchenbuch, Ludolf / Kleine, Uta (Hgg.): ‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216).

Kuhn 2012 = Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage, übers. von Hermann Vetter, 23. Aufl., Frankfurt a. M. 2012 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 25).

Kühne 1994 = Kühne, Udo: Colores rhetorici, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 2: Bie–Eul, Tübingen 1994, Sp. 282–290.

Kühne 1997 = Kühne, Udo: Artes liberales, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen

Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 1: A–G, Berlin / New York 1997, S. 144–147.

Kupke 1992 = Kupke, Tanja: Où sont les Muses d'antan? Notes for a Study of the Muses in the Middle Ages, in: Haijo Jan Westra (Hg.): From Athens to Chartres. Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour of Edouard Jeauneau, Leiden / New York / Köln (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 35), S. 421–436.

Kurz 2014 = Kurz, Melanie: Inspirationsmythen. Zur Ideengeschichte des menschlichen Schöpfungsvermögens, München 2014.

Lachmann 1833 = Lachmann, Karl: Vorrede, in: Wolfram von Eschenbach, hg. von Karl Lachmann, Berlin 1833, S. V–XLIV.

Lachmann 1876 [1829] = Lachmann, Karl: Titurel und Dante [1829], in: Karl Lachmann: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 351–357.

Lachmann 1876 [1837] = Lachmann, Karl: Über den Eingang des Parzivals [1837], in: Karl Lachmann: Kleinere Schriften zur deutschen Philologie, hg. von Karl Müllenhoff, Berlin 1876, S. 480–518.

Lähnemann 2007 = Lähnemann, Henrike: Haken schlagende Reden. Der Beginn des neunten Buchs des *Parzival*, in: Nine Miedema / Franz Hundsnurscher (Hgg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik, Tübingen 2007 (Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 261–280.

Lähnemann / Linden 2009 = Lähnemann, Henrike / Linden, Sandra (Hgg.): Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2009.

Lähnemann / McLelland / Miedema 2017 = Lähnemann, Henrike / McLelland, Nicola / Miedema, Nine (Hgg.): Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXIII. Anglo-German Colloquium, Nottingham 2013, Tübingen 2017.

Laird 2007 = Laird, Andrew: The *Ars Poetica*, in: Stephen Harrison (Hg.): The Cambridge Companion to Horace, Cambridge 2007, S. 132–143.

Lange 1966 = Lange, Klaus: Geistliche Speise. Untersuchungen zur Metaphorik der Bibelhermeneutik, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 95 (1966), S. 81–122.

Laude 2004 = Laude, Corinna: Quelle als Konstrukt. Literatur- und kunsttheoretische Aspekte einiger Quellenberufungen im „Eneasroman" und im „Erec", in: Thomas Rathmann / Nikolaus Wegmann (Hgg.): „Quelle". Zwischen Ursprung und Konstrukt. Ein Leitbegriff in der Diskussion, Berlin 2004 (Zeitschrift für deutsche Philologie. Beihefte 12), S. 209–240.

Laude 2009 = Laude, Corinna: *In al der wirde, als er in vant, / mâlet in wol des meisters hant. / Ez geschach gar heimelîche*. Kunstdiskurse deutschsprachiger Alexanderromane, in: Susanne Bürkle / Ursula Peters (Hgg.): Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie 128, Sonderheft), S. 163–186.

Lauer 2012 = Lauer, Claudia: Von den Blumen zum Blümen. Sinnliche Liebescodierungen und -inszenierungen im Minnesang, in: Ingrid Bennewitz / William Layher (Hgg.): der âventiuren dôn. Klang, Hören und Hörgemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters, Wiesbaden 2012, S. 55–72.

Lauer 2020 = Lauer, Claudia: Die Kunst der Intrige. Studien zur höfischen Epik des 12. Jahrhunderts, Heidelberg 2020 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

Laufer 2015 = Laufer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *maere erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 157–178.

H. Lausberg 1975 = Lausberg, Heinrich: Das Augustin-Zitat über „Joseph als Zimmermann und Gott als Architekt" bei Gracián, in: Romanische Forschungen 87 (1975), S. 350–352.

H. Lausberg 2008 = Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Stuttgart 2008.

M. Lausberg 1991 = Lausberg, Marion: Seneca und Platon (Calcidius) in der Vorrede zu den Saturnalien des Macrobius, in: Rheinisches Museum für Philologie 131 (1991), S. 167–191.

Lechtermann 2002 = Lechtermann, Christina: Affekterregung und höfische Literatur im ‚Welschen Gast', in: Horst Wenzel / Christina Lechtermann (Hgg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes" von Thomasin von Zerclaere, Köln / Weimar / Wien 2002 (Pictura et poesis 15), S. 143–155.

Leidl 2005 = Leidl, Christoph: Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien, in: Dictynna 2 (2005), S. 1–28.

Leinkauf / Steel 2005 = Leinkauf, Thomas / Steel, Carlos (Hgg.): Platons *Timaios* als Grundtext der Kosmologie in Spätantike, Mittelalter und Renaissance. Plato's *Timaeus* and the Foundations of Cosmology in Late Antiquity, the Middle Ages and Renaissance, Leuven 2005.

Lengenfelder 1975 = Lengenfelder, Helga: Das „Liet von Troyge" Herborts von Fritzlar. Untersuchungen zur epischen Struktur und geschichts-moralischen Perspektive, Bern / Frankfurt a.M. 1975 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 133).

Leppin 2021 = Leppin, Volker (Hg. unter Mitarbeit von Samuel J. Raiser): Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter, Berlin / Boston 2021 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 16).

Leupin 1987 = Leupin, Alexandre: Absolute Reflexivity. Geoffroi de Vinsauf, in: Laurie A. Finke / Martin B. Shichtman (Hgg.): Medieval Texts & Contemporary Readers, Ithaca / London 1987, S. 120–141.

Lexer 1872–1878 = Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3 Bde., Leipzig 1872–1878.

Licht 2006 = Licht, Tino: Horazüberlieferung im Frühmittelalter, in: Eitelmann, Matthias / Stritzke, Nadyne (Hgg.): Ex Praeteritis Praesentia. Sprach-, literatur- und kulturwissenschaftliche Studien zu Wort- und Stoffgeschichten. Festschrift zum 70. Geburtstag von Theo Stemmler, Heidelberg 2006, S. 109–134.

Lieb 2002 = Lieb, Ludger: Essen und Erzählen. Zum Verhältnis zweier höfischer Interaktionsformen, in: Ludger Lieb / Stephan Müller (Hgg.): Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter, Berlin / New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20), S. 41–67.

Lieb 2005 = Lieb, Ludger: Die Potenz des Stoffes. Eine kleine Metaphysik des ‚Wiedererzählens', in: Joachim Bumke / Ursula Peters (Hgg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124, Sonderheft), S. 356–379.

Lieb / Müller 2002 = Lieb, Ludger / Müller, Stephan (Hgg.): Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter, Berlin / New York 2002 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 20).

Lieberg 1956 = Lieberg, Godo: Der Begriff ‚*structura*' in der lateinischen Literatur, in: Hermes 84.4 (1956), S. 455–477.

Lieberg 1969 = Lieberg, Godo: Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur. Von Pindar bis Horaz, in: Giornale Italiano di Filologia 21.2 (1969), S. 209–240.

Lieberg 1982 = Lieberg, Godo: Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung, Amsterdam 1982.

Lieberg 1985 = Lieberg, Godo: Zu Idee und Figur des dichterischen Schöpfertums, Bochum 1985.

Lienert 1996 = Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg', Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).

Lienert 2001 = Lienert, Elisabeth: Deutsche Antikenromane des Mittelalters, Berlin 2001 (Grundlagen der Germanistik 39).
Linden 2007 = Linden, Sandra: Das sprechende Buch. Fingierte Mündlichkeit in der Schrift, in: Andres Laubinger / Brunhilde Gedderth / Claudia Dobrinski (Hgg.): Text – Bild – Schrift. Vermittlung von Information im Mittelalter, München 2007 (MittelalterStudien 14), S. 83–100.
Linden 2014 = Linden, Sandra: Frau Âventiure schweigt. Die Funktion der Personifikation für die erzählerische Emanzipation von der Vorlage in Wolframs ‚Parzival', in: Wolfram-Studien 23 (2014), S. 359–387.
Linden 2017 = Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman, Wiesbaden 2017 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 147).
LMA 1980–1999 = Lexikon des Mittelalters, hg. von Robert Angermann, Robert Auty und Robert-Henri Bautier, 10 Bde., München / Zürich 1980–1999.
Lofmark 1972 = Lofmark, Carl: Der höfische Dichter als Übersetzer, in: Peter F. Ganz / Werner Schröder (Hgg.): Probleme mittelhochdeutscher Erzählformen. Marburger Colloquium 1969, Berlin 1972, S. 40–62.
Lofmark 1981 = Lofmark, Carl: The Authority of the Source in Middle High German Narrative Poetry, London 1981 (Bithell Series of Dissertations 5).
Lorenz 2002 = Lorenz, Andrea: Der *Jüngere Titurel* als Wolfram-Fortsetzung. Eine Reise zum Mittelpunkt des Werks, Bern u. a. 2002 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 36).
Löser 2009 = Löser, Freimut: Sängerkrieg und Dichterstreit im Mittelalter. Versprengte Gedanken zum Wesen der Literatur, in: Günter Butzer / Hubert Zapf (Hgg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Bd. 4, Tübingen 2009, S. 81–117.
Lowe 2010 = Lowe, Dunstan: The Symbolic Value of Grafting in Ancient Rome, in: Transactions of the American Philological Association 140.2 (2010), S. 461–488.
Luff 2002 = Luff, Robert: *philomela – roussignol – nahtigal*. Anmerkungen zum Umgang mit der Nachtigall in mittelalterlicher Lyrik und Naturkunde, in: Robert Luff (Hg.): Mystik – Überlieferung – Naturkunde. Gegenstände und Methoden mediävistischer Forschungspraxis. Tagung in Eichstätt am 16. und 17. April 1999, anläßlich der Begründung der „Forschunggstelle für Geistliche Literatur des Mittelalters" an der Katholischen Universität Eichstätt, Hildesheim / Zürich / New York 2002 (Germanistische Texte und Studien 70), S. 37–76.
Lutz 1984 = Lutz, Eckard Conrad: Rhetorica divina. Mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters, Berlin / New York 1984 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 206 = N. F. 82).
Lutz 1996 = Lutz, Eckard Conrad: Verschwiegene Bilder – geordnete Texte. Mediävistische Überlegungen, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 3–47.
Lutz 1997 = Lutz, Eckard Conrad (Hg.): Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang. Ergebisse des Troisième Cycle Romand 1994, Freiburg i.Üe. 1997 (Scrinium Friburgense 8).
Malinowski 2009 = Malinowski, Bernadette: „Il trapassar del segno". Aspekte ästhetischen Fragens, in: Günter Butzer / Hubert Zapf (Hgg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven, Bd. 4, Tübingen 2009, S. 241–269.
Margolin 1994 = Margolin, Jean-Claude: Copia, übers. von Andrea Merger, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 2: Bie–Eul, Tübingen 1994, Sp. 385–394.
Marshall 2017 = Marshall, Sophie: Dimensionen der Bildlichkeit im Marienpreis. Untersuchungen zum *Melker Marienlied* und zur *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 139 (2017), S. 345–376.

Marti 1941 = Marti, Berthe Marie: Literary Criticism in the Mediaeval Commentaries on Lucan, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 72 (1941), S. 245–254.

Martin 1903 = Martin, Ernst: Kommentar, in: Wolfram von Eschenbach: Parzival und Titurel, hg. und erkl. von Ernst Martin, 2 Bde., Halle (Saale) 1900–1903 (Germanistische Handbibliothek 9.1–2), Bd. 2.

Masse 2005 = Masse, Marie-Sophie: Von der Neugeburt einer abgenutzten Praxis. Die *descriptio* in Gottfrieds *Tristan*, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N.F. 55 (2005), S. 133–156.

Masse / Seidl 2016a = Masse, Marie-Sophie / Seidl, Stephanie (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe'. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31).

Masse / Seidl 2016b = Masse, Marie-Sophie / Seidl, Stephanie: ‚Texte dritter Stufe'. Eine Einleitung, in: Marie-Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe'. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 9–19.

Matthews 2016a = Matthews, Alastair: The Ends of Polemic and the Beginning of *Lohengrin*, in: Almut Suerbaum / George Southcombe / Benjamin Thompson (Hgg.): Polemic. Language as Violence in Medieval and Early Modern Discourse, London / New York 2016, S. 43–64.

Matthews 2016b = Matthews, Alastair: The Medieval German *Lohengrin*. Narrative Poetics in the Story of the Swan Knight, Rochester 2016 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).

May 1978 = May, Gerhard: Schöpfung aus dem Nichts. Die Entstehung der Lehre von der Creatio ex nihilo, Berlin / New York 1978 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 48).

Mazzadi 2000 = Mazzadi, Patrizia: Autorreflexionen zur Rezeption. Prolog und Exkurse in Gottfrieds ‚Tristan', Trieste 2000 (Quaderni di Hesperides, Serie Saggi 2).

McFarland 1987 = McFarland, Timothy: Minne-*translatio* und Chanson de geste-Tradition. Drei Thesen zum Willehalm-Roman Ulrichs von dem Türlin, in: David McLintock / Adrian Stevens / Fred Wagner (Hgg.): Geistliche und weltliche Epik des Mittelalters in Österreich, Göppingen 1987 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 446), S. 57–73.

McIntosh Snyder 1981 = McIntosh Snyder, Jane: The Web of Song. Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets, in: The Classical Journal 76.3 (1981), S. 193–196.

Mecklenburg 1996 = Mecklenburg, Michael: *So horet wie vlixes sprach*. Die Erzählung des Ulysses in Herborts von Fritzlar „Liet von Troye", in: Harald Haferland / Michael Mecklenburg (Hgg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 41–57.

Medert 1989 = Medert, Claudia: Der ‚Alexander' Ulrichs von Etzenbach. Studien zur Erzählstruktur und Gattungsproblematik, Göttingen 1989 (Palaestra 287).

Meier 1977 = Meier, Christel: Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert, Teil 1, München 1977 (Münstersche Mittelalter-Schriften 34.1).

Meier 2012 = Meier, Christel: Prudentia (Phronesis) als Erkenntnisvermögen in Dichtung und Philosophie des Hochmittelalters, in: Gyburg Radke-Uhlmann (Hg.): Phronesis. Die Tugend der Geisteswissenschaften. Beiträge zur rationalen Methode in den Geisteswissenschaften, Heidelberg 2012 (Studien zu Literatur und Erkenntnis 3), S. 131–166

Meinhardt 1984 = Meinhardt, Helmut: Ordnung I.2, in: Joachim Ritter [Bde. 1–3] / Karlfried Gründer [Bde. 4–10] / Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] / Margaritta Kranz [Bd. 13] (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel und Stuttgart 1971–2007, Bd. 6: Mo–O, Basel 1984, Sp. 1251–1254.

Melville 1970 = Melville, Gert: Zur „Flores-Metaphorik" in der mittelalterlichen Geschichtsschreibung. Ausdruck eines Formungsprinzips, in: Historisches Jahrbuch 90 (1970), S. 65–80.

Melville 2004a = Melville, Gert: Agonale Spiele in kontingenten Welten. Vorbemerkungen zu einer Theorie des mittelalterlichen Hofes als symbolischer Ordnung, in: Reinhardt Butz / Jan Hirschbiegel / Dietmar Willoweit (Hgg.): Hof und Theorie. Annäherungen an ein historisches Phänomen, Köln / Weimar / Wien 2004 (Norm und Struktur 22), S. 179–202.
Menhardt 1940 = Menhardt, Hermann: Herbortstudien VII, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 77 (1940), S. 256–264.
Mentzel-Reuters 2014 = Mentzel-Reuters, Arno: Heinrich von Hesler – von Thüringen nach Preußen. Facetten deutschsprachiger Bibeldichtung 1250–1350, in: Thomas T. Müller (Hg.): Der deutsche Orden und Thüringen. Aspekte einer 800-jährigen Geschichte, Petersberg 2014 (Mühlhauser Museen. Forschungen und Studien 4), S. 43–74.
Merle 1986 = Merle, Hélène: Ars, in: Bulletin de philosophie médiévale 28 (1986), S. 95–133.
Mertens 2005 = Mertens, Volker: Wolfram als Rolle und Vorstellung. Zur Poetologie der Authentizität im ‚Jüngeren Titurel', in: Beate Kellner / Peter Strohschneider / Franziska Wenzel (Hgg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 203–226.
Mertens 2010 = Mertens, Volker: Enites Sattel und andere Bezüge auf den ‚Eneasroman' – oder: Kein Stil ohne Semantik, in: Patrick Del Duca (Hgg.): Un transfert culturel au XIIe siècle. Erec et Enide de Chrétien de Troyes et Erec de Hartmann von Aue, Clermont-Ferrand 2010, S. 129–140.
Mertens 2011 = Mertens, Volker: D. *Parzival*. II. Der Stoff: Vorgaben und Fortschreibungen, in: Joachim Heinzle (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch, 2 Bde., Berlin 2011, Bd. 1, S. 264–307.
Mertens / Wolfzettel 1993 = Mertens, Volker / Wolfzettel, Friedrich (Hgg.): Fiktionalität im Artusroman. Dritte Tagung der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft in Berlin vom 13.–15. Februar 1992, Tübingen 1993.
Mertens Fleury 2008 = Mertens Fleury, Katharina: Zur Poetik von *ratio* und *experientia* in der Blutstropfenszene im ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach, in: Wolfram-Studien 20 (2008), S. 73–94.
Mesch 2017 = Mesch, Walter: Kosmologie, in: Christoph Horn / Jörn Müller / Joachim Söder (Hgg. unter Mitarbeit von Anna Schriefl, Simon Weber und Denis Walter): Platon-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2., akt. und erw. Aufl., Stuttgart 2017, S. 217–222.
Meißner 1999 = Meißner, Burkhard: Die technologische Fachliteratur der Antike. Struktur, Überlieferung und Wirkung technischen Wissens in der Antike (ca. 400 v. Chr.–ca. 500 n. Chr.), Berlin 1999.
Mettke 1989 = Mettke, Heinz: Mittelhochdeutsche Grammatik, 6. Aufl., Leipzig 1989.
Meves 1991 = Meves, Uwe: Der *graue von Liningen* als Vermittler der französischen Vorlage des Troja-Romans Herborts von Fritzlar, in: Eijirō Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem „Fremden". Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, 11 Bde., München 1991, Bd. 6: Yoshinori Shichiji (Hg.): Sektion 10. Die Fremdheit der Literatur. Sektion 11. Rezeption, S. 173–182.
Meyer 1997 = Meyer, Heinz: *Intentio auctoris, utilitas libri.* Wirkungsabsicht und Nutzen literarischer Werke nach Accessus-Prologen des 11. bis 13. Jahrhunderts, in: Frühmittelalterliche Studien 31 (1997), S. 390–413.
Meyer / Suntrup 1987 = Meyer, Heinz / Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987 (Münstersche Mittelalter-Schriften 56).
Meyer-Sickendiek 2001 = Meyer-Sickendiek, Burkhard: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert. Immermann, Keller, Stifter, Nietzsche, Tübingen / Basel 2001.
MHDBDB 1992– = Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank, Universität Salzburg. Interdisziplinäres Zentrum für Mittelalter und Frühe Neuzeit (IZMF), Koordination: Katharina Zeppezauer-Wachauer, 1992– (laufend), URL: http://www.mhdbdb.sbg.ac.at.

Miedema 2013 = Miedema, Nine: Einleitung [zum Themenheft: Wieder- und Nacherzählen mittelalterlicher Texte], in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 60 (2013), S. 107–115.
Minis 1968 = Minis, Cola: Zum Problem der frühmittelhochdeutschen Langzeilen, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 87 (1968), S. 321–343.
Minnis 1979 = Minnis, Alastair: Late-Medieval Discussions of *compilatio* and the Rôle of the *compilator*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 101 (1979), S. 385–421.
Minnis 1988 = Minnis, Alastair: Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, 2. ed. with a new preface by the author, Philadelphia 1988 [Nachdruck 2010].
MLW 1967– = Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert, begr. von Paul Lehmann und Johannes Stroux, in Gemeinschaft mit den Akademien der Wissenschaften zu Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, Wien und der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften hg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 4 Bde. [laufend], München 1967–.
Modersohn 1991 = Modersohn, Mechthild: „Hic loquitur Natura" – Natur als Künstlerin. Ein „Renaissancemotiv" im Spätmittelalter? In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 10 (1991), S. 91–102.
Modersohn 1994 = Modersohn, Mechthild: Natura Artifex – ein alternatives Schöpfungsmodell, in: Herbert Beck / Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hgg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1994 (Schriften des Liebieghauses), Bd. 1: Text, S. 219–229.
Modersohn 1997 = Modersohn, Mechthild: Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur, Berlin 1997 (Acta humaniora).
Mohr 2017 = Mohr, Jan: Agon, Elite und Egalität. Zu einem Strukturproblem höfischer Selbstkonzepte im Medium des Artusromans, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 91 (2017), S. 351–377.
Möllenbrink 2020 = Möllenbrink, Linus: Person und Artefakt. Zur Figurenkonzeption im „Tristan" Gottfrieds von Straßburg, Tübingen 2020 (Bibliotheca Germanica 72).
Monecke 1968 = Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
Moos 1965 = Moos, Peter von: Hildebert von Lavardin 1056–1133, Stuttgart 1965 (Pariser Historische Studien 3).
Moos 1976 = Moos, Peter von: *Poeta* und *historicus* im Mittelalter. Zum Mimesis-Problem am Beispiel einiger Urteile über Lucan, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 98 (1976), S. 93–130.
Moos 2006 [1988] = Moos, Peter von: Das argumentative Exemplum und die ‚wächserne Nase' der Autorität im Mittelalter [1988], in: Peter von Moos: Gesammelte Studien zum Mittelalter, hg. von Gert Melville, 3 Bde., Münster / Berlin / München 2005–2007 (Geschichte. Forschung und Wissenschaft 14–16), Bd. 2: Rhetorik, Kommunikation und Medialität, Berlin / Münster 2006, S. 45–67.
Moos 1996 = Moos, Peter von: Geschichte als Topik. Das rhetorische Exemplum von der Antike zur Neuzeit und die *historiae* im „Policraticus" Johanns von Salisbury, 2. Aufl., Hildesheim / Zürich / New York 1996 (Ordo 2).
Mordhorst 1911 = Mordhorst, Otto: Egen von Bamberg und „die geblümte Rede", Berlin 1911.
Moritz 2010 = Moritz, Arne (Hg. in Verbindung mit Franz-Bernhard Stammkötter): Ars imitatur naturam. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Münster 2010.
Most 1999 = Most, Glenn W. (Hg.): Commentaries – Kommentare, Göttingen 1999 (Aporemata 4).

Müller 2004 = Müller, Jan-Dirk: Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, in: Poetica 36 (2004), S. 281–311.

Müller 2006 = Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung' in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Gerd Dicke / Manfred Eikelmann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–307.

Müller 2007 = Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.

Müller-Kleimann 1990 = Müller-Kleimann, Sigrid: Gottfrieds Urteil über den zeitgenössischen deutschen Roman. Ein Kommentar zu den Tristanversen 4619–4748, Stuttgart 1990 (Helfant-Studien 6).

Münzer 1897 = Münzer, Friedrich: Beiträge zur Quellenkritik der Naturgeschichte des Plinius, Berlin 1897.

Murphy 1974 = Murphy, James J.: Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance, Berkeley / Los Angeles / London 1974.

MWB 2013– = Mittelhochdeutsches Wörterbuch, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen hg. von Kurt Gärtner, Klaus Grubmüller und Jens Haustein, mitbegr. von Karl Stackmann, 2 Bde. [laufend], Stuttgart 2013–.

Nauta 2013 = Nauta, Ruurd: The Concept of ‚Metalepsis'. From Rhetoric to the Theory of Allusion and to Narratology, in: Ute E. Eisen / Peter von Möllendorff (Hgg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums, Berlin 2013 (Narratologia 39), S. 469–482.

Nellmann 1988 = Nellmann, Eberhard: Wolfram und Kyot als *vindære wilder mære*. Überlegungen zu ‚Tristan' 4619–88 und ‚Parzival' 453,1–17, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 117 (1988), S. 31–67.

Nellmann 2003 = Nellmann, Eberhard: [Rezension zu] Heinrich von dem Türlin, die Krone (Verse 1–12281). Nach der Handschrift 2779 der Österreichischen Nationalbibliothek nach Vorarbeiten von Alfred Ebenbauer, Klaus Zatloukal und Horst P. Pütz hg. von Fritz Peter Knapp und Manuela Niesner (ATB 112), Tübingen 2000, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 132 (2003), S. 511–517.

Nellmann 2006 = Nellmann, Eberhard: Stellenkommentar, in: Wolfram von Eschenbach: Parzival, nach der Ausg. Karl Lachmanns rev. und komm. von Eberhard Nellmann, übertr. von Dieter Kühn, 2 Bde., Frankfurt a.M. 2006 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 7), Bd. 2, S. 443–865.

Neschke-Hentschke 2000 = Neschke-Hentschke, Ada (Hg.): Le Timée de Platon. Contributions à l'histoire de sa réception / Platos Timaios. Beiträge zu seiner Rezeptionsgeschichte, Louvain / Paris 2000.

Nesselrath 2009 = Nesselrath, Heinz-Günther: Die Säulen des Herakles – eine mythische Landmarke und ihre Bedeutung in der Klassischen Antike (vorgetragen in der Plenarsitzung am 10. Oktober 2008), in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 2008 (2009), S. 226–232.

Neuber 2001 = Neuber, Wolfgang: Memoria, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 5: L–Musi, Tübingen 2001, Sp. 1037–1078.

Neukirchen 2004 = Neukirchen, Thomas: *Dirre aventiure kere*. Die Erzählperspektive Wolframs im Prolog des ‚Jüngeren Titurel' und die Erzählstrategie Albrechts, in: Wolfram-Studien 18 (2004), S. 283–303.

Neukirchen 2006 = Neukirchen, Thomas: Die ganze *aventiure* und ihre *lere*. Der ‚Jüngere Titurel' Albrechts als Kritik und Vervollkommnung des ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach, Heidelberg 2006 (Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte. Beihefte 52).

Neumann 1965 = Neumann, Friedrich: Einleitung, in: Thomasin von Zirclaria: Der Wälsche Gast, hg. von Heinrich Rückert, mit einer Einl. und einem Register von Friedrich Neumann, photomechanischer Nachdruck der Ausg. Quedlinburg / Leipzig 1852, Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters), S. V–LI.

Nims 1967 = Nims, Margaret F.: Explanatory Notes, in: Geoffrey of Vinsauf: Poetria nova, übers. von Margaret F. Nims, Toronto 1967, S. 99–110.

Norden 1915 = Norden, Eduard: Ennius und Vergilius. Kriegsbilder aus Roms großer Zeit, Leipzig / Berlin 1915.

Noske 1969 = Noske, Gottfried: Quaestiones pseudoacroneae, München 1969.

Nünlist 1998 = Nünlist, René: Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung, Stuttgart / Leipzig 1998 (Beiträge zur Altertumskunde 101).

Nuß 2013 = Nuß, Daniel: Die hagiographischen Werke Hildeberts von Lavardin, Baudris von Bourgueil und Marbods von Rennes. Heiligkeit im Zeichen der Kirchenreform und der Réécriture, Stuttgart 2013 (Beiträge zur Hagiographie 12).

Nyholm 1971 = Nyholm, Kurt: Studien zum sogenannten geblümten Stil, Åbo 1971 (Acta Academiae Aboensis, Series A 39.4).

Nyholm 1986 = Nyholm, Kurt: Zur Rezeptionsplanung im „Jüngeren Titurel“, in: Wolfgang Spiewok (Hg.): Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung, Greifswald 1986, S. 347–361.

O’Brien 2015 = O’Brien, Carl Séan: The Demiurge in Ancient Thought. Secondary Gods and Divine Mediators, Cambridge 2015.

Obermaier 1995 = Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung, Tübingen 1995 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 75).

Ochs 1968 = Ochs, Ingrid: Wolframs ‚Willehalm‘-Eingang im Lichte der frühmittelhochdeutschen geistlichen Dichtung, München 1968 (Medium aevum 14).

Oexle 1990 = Oexle, Otto Gerhard: Aspekte der Geschichte des Adels im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Hans-Ulrich Wehler (Hg.): Europäischer Adel 1750–1950, Göttingen 1990 (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 13), S. 19–56.

Ohly 1966 = Ohly, Friedrich: Wolframs Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des ‚Willehalm‘, in: Heinz Rupp (Hg.): Wolfram von Eschenbach, Darmstadt 1966 (Wege der Forschung 57), S. 455–518.

Ohly 1977 = Ohly, Friedrich: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, Darmstadt 1977.

Ohly 1986 = Ohly, Friedrich: Haus III (Metapher), in: Theodor Klauser et al. (Hgg.): Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, 30 Bde. [laufend], Stuttgart 1950–, Bd. 13: Gütergemeinschaft – Heilgötter, Stuttgart 1986, Sp. 905–1063.

Ohly 1993a = Ohly, Friedrich: Metaphern für die Inspiration, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 87 (1993), S. 119–171.

Ohly 1993b = Ohly, Friedrich: Wirkungen von Dichtung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), S. 26–76.

Ohly 1995 = Ohly, Friedrich: *Deus geometra*. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: Friedrich Ohly: Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung, hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart / Leipzig 1995, S. 555–598.

Okken 1993 = Okken, Lambertus: Kommentar zum ‚Erec‘, in: Lambertus Okken: Kommentar zur Artusepik Hartmanns von Aue. Im Anhang: Die Heilkunde und Der Ouroboros von Bernhard Dietrich Haage, Amsterdam / Atlanta 1993 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 103), S. 11–245.

Okken 1996 = Okken, Lambertus: Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, 2 Bde., 2., gründlich überarb. Aufl., Amsterdam 1996.

Opitz 1998 = Opitz, Karen: Geschichte im höfischen Roman. Historiographisches Erzählen im ‚Eneas‘ Heinrichs von Veldeke, Heidelberg 1998 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 14).

Østrem 2007 = Østrem, Eyolf: Deus artifex and Homo creator. Art Between the Human and the Divine, in: Sven Rune Havsteen / Nils Holger Petersen / Heinrich W. Schwab / Eyolf Østrem (Hgg.): Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation, Turnhout 2007 (Ritus et Artes. Traditions and Transformations 2), S. 15–48.

Otto 1890 = Otto, August: Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer, Leipzig 1890.

Palmer 2005 = Palmer, Nigel F.: Literary Criticism in Middle High German Literature, in: Ian Johnson (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism, Bd. 2. The Middle Ages, Cambridge 2005, S. 533–548.

Palmer / Schiewer 1999 = Palmer, Nigel F. / Schwieger, Hans-Jochen (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999.

Panofsky 1930 = Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig / Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg 18).

Paravicini 2011 = Paravicini, Werner: Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters, 3., um einen Nachtrag erw. Aufl., München 2011 (Enzyklopädie deutsche Geschichte 32).

Paravicini / Wettlaufer 2010 = Paravicini, Werner / Wettlaufer, Jörg (Hgg.): Vorbild – Austausch – Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung, Ostfildern 2010 (Residenzenforschung 23).

Paul 1914 = Paul, Hans: Ulrich von Eschenbach und seine Alexandreis, Berlin 1914.

Peres 1990 = Peres, Constanze: Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos, in: Hans Körner / Constanze Peres / Reinhard Steiner / Ludwig Tavernier (Hgg.): Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung, Hildesheim / Zürich / New York 1990 (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste 2), S. 1–39.

Perpeet 1977 = Perpeet, Wilhelm: Ästhetik im Mittelalter, Freiburg i.Br. / München 1977.

Peters 2001 = Peters, Ursula (Hg.): Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450, Stuttgart / Weimar 2001 (Germanistische Symposien. Berichtsbände 23).

Peters / Warning 2009 = Peters, Ursula / Warning, Rainer (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München / Paderborn 2009.

Petzet 1904 = Petzet, Erich: Über das Heidelberger Bruchstück des Jüngeren Titurel, in: Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Klasse der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München, Jahrgang 1903 (1904), S. 287–320.

Pfeffer 1985 = Pfeffer, Wendy: The Change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature, Frankfurt a.M. / Bern / New York 1985 (American University Studies, Ser. 3: Comparative Literature 14).

Pfennig 1995 = Pfennig, Martin: *erniuwen*. Zur Erzähltechnik im Trojaroman Konrads von Würzburg, Frankfurt a.M. u.a. 1995 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1537).

Philipowski 2013 = Philipowski, Katharina: Die Gestalt des Unsichtbaren. Narrative Konzeptionen des Inneren in der höfischen Literatur, Berlin / Boston 2013 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 131).

Pigman 1979 = Pigman III, George W.: The Metaphorics of Imitatio and Aemulatio, Passadena 1979 (Humanities Working Paper 18).

Pigman 1980 = Pigman III, George W.: Versions of Imitation in the Renaissance, in: Renaissance Quarterly 33 (1980), S. 1–32.

Plassmann 2006 = Plassmann, Alheydis: Höfische Kultur in Frankreich. Die Sicht von außen, in: Johannes Laudage / Yvonne Leiverkus (Hgg.): Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit, Köln / Weimar / Wien 2006 (Europäische Geschichtsdarstellungen 12), S. 146–169.

Plotke 2012 = Plotke, Seraina: Autorschaft durch Autorisierung. Bearbeitungen des Alexanderstoffs als Modellfall differenter Verfasserkonzeptionen, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 134 (2012), S. 344–364.

Plotke 2017 = Plotke, Seraina: Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie, Göttingen 2017.

Pöggeler 1973 [1960] = Pöggeler, Otto: Dichtungstheorie und Toposforschung [Auszug], in: Max L. Baeumer (Hg.): Toposforschung, Darmstadt 1973 (Wege der Forschung 395), S. 22–135 [zuerst und vollständig in: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 5 (1960), S. 104–201].

G. Pörksen / U. Pörksen 1988 = Pörksen, Gunhild / Pörksen, Uwe: Wettstreit der Ritter und Sänger. Die Artusrunde in der hochmittelalterlichen Literatur, in: Uwe Schultz (Hg.): Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 1988, S. 84–91 und 428 f. (Anmerkungen).

Przybilski / Ruge 2013 = Przybilski, Martin / Ruge, Nikolaus: Die erzählte Welt als Entwurf von Möglichkeiten. Fiktionalität im mittelhochdeutschen höfischen Roman des 13. Jahrhunderts, in: Brigitte Burrichter / Matthias Däumer / Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): Aktuelle Tendenzen der Artusforschung, Berlin / Boston 2013 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft. Sektion Deutschland / Österreich 9), S. 3–16.

Purcell 1987 = Purcell, William M.: Transsumptio. A Rhetorical Doctrine of the Thirteenth Century, in: Rhetorica. A Journal of the History of Rhetoric 5.4 (1987) S. 369–410.

Quadlbauer 1962 = Quadlbauer, Franz: Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter, Wien 1962 (Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse 241.2).

Quadlbauer 1977 = Quadlbauer, Franz: Lukan im Schema des Ordo naturalis / artificialis. Ein Beitrag zur Geschichte der Lukanbewertung im lateinischen Mittelalter, in: Grazer Beiträge 6 (1977), S. 67–105.

Quadlbauer 1980 = Quadlbauer, Franz: ‚Purpureus pannus'. Zum Fortwirken eines horazischen Bildes in Spätantike und lateinischem Mittelalter, in: Mittellateinisches Jahrbuch 15 (1980), S. 1–32.

Quadlbauer 1982 = Quadlbauer, Franz: Zur Theorie der Komposition in der mittelalterlichen Rhetorik und Poetik, in: Brian Vickers (Hg.): Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric, Binghamton 1982 (Medieval & Renaissance Texts & Studies 19), S. 115–131.

Quain 1945 = Quain, Edwin A.: The Medieval Accessus ad auctores, in: Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion 3 (1945), S. 215–264.

Quast 2003 = Quast, Bruno: *Diu bluotes mâl.* Ambiguisierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach Parzival, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 45–60.

Quast / Spreckelmeier 2017 = Quast, Bruno / Spreckelmeier, Susanne (Hgg.): Inkulturation. Strategien bibelepischen Schreibens in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / Boston 2017 (Literatur – Theorie – Geschichte 12).

Quint 1988 = Quint, Maria-Barbara: Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption, Frankfurt a. M. / Bern / New York / Paris 1988 (Studien zur klassischen Philologie 39).

Ragotzky 1971 = Ragotzky, Hedda: Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1971 (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 20).

Ratkowitsch 2006 = Ratkowitsch, Christine: Die Gewebe in Claudians Epos De raptu Proserpinae – ein Bindeglied zwischen Antike und Mittelalter, in: Christine Ratkowitsch (Hg.): Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit, Wien 2006 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte 735), S. 17–42.

Reckermann 1971 = Reckermann, Alfons: Agon, agonal, in: Joachim Ritter [Bde. 1–3] / Karlfried Gründer [4–10] / Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] / Margaritta Kranz [Bd. 13] (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 1: A–C, Basel 1971, Sp. 112 f.

Reckermann 1976 = Reckermann, Alfons: Kunst, Kunstwerk II. Der K[unst]-Begriff vom Hellenismus bis zur Aufklärung, in: Joachim Ritter [Bde. 1–3] / Karlfried Gründer [Bde. 4–10] / Gottfried Gabriel [Bde. 11–12] / Margaritta Kranz [Bd. 13] (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Basel 1971–2007, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 1365–1378.

Redzich 2005 = Redzich, Carola: Mittelalterliche Bibelübersetzung und der Übersetzungsbegriff, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 259–278.

Reeve 2007 = Reeve, Michael: Lucretius in the Middle Ages and Early Renaissance. Transmission and Scholarship, in: Stuart Gillespie / Philip Hardie (Hgg.): The Cambridge Companion to Lucretius, Cambridge 2007, S. 205–213.

Reich 2014 = Reich, Björn: Der Mythos und die Zahl. Evidenz und Reflexion des Erzählens im Trojaroman Herborts von Fritzlar, in: Bent Gebert / Uwe Mayer (Hgg.): Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen, Berlin / Boston 2014 (linguae & litterae 26), S. 122–144.

Reiff 1959 = Reiff, Arno: interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern, Köln 1959.

Reinhardt 2013 = Reinhardt, Tobias: The *Ars Poetica*, in: Hans-Christian Günther (Hg.): Brill's Companion to Horace, Leiden / Boston 2013, S. 499–526.

Reinitzer 1999 = Reinitzer, Heimo: Mauritius von Craûn. Kommentar, Stuttgart 1999 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beiheft 2).

Reudenbach 2003 = Reudenbach, Bruno: Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in *De diversis artibus* des Theophilus Presbyter, in: Ingrid Baumgärtner (Hg.): Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Kassel 2003, S. 199–218.

Reuvekamp-Felber 2001 = Reuvekamp-Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 120 (2001), S. 1–23.

Reuvekamp-Felber 2003 = Reuvekamp-Felber, Timo: Volkssprache zwischen Stift und Hof. Hofgeistliche in Literatur und Gesellschaft des 12. und 13. Jahrhunderts, Köln / Weimar / Wien 2003 (Kölner germanistische Studien, N.F. 4).

Rex 2001 = Rex, Hannelore: Die lateinische Agrarliteratur von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit, Diss. masch., Wuppertal 2001. URL: http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fb04/diss2001/rex (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Reydams-Schils 2007 = Reydams-Schils, Gretchen J.: Meta-Discourse. Plato's *Timaeus* According to Calcidius, in: Phronesis 52 (2007), S. 301–327.

Rich 1954 = Rich, Audrey N. M.: The Platonic Ideas as the Thoughts of God, in: Mnemosyne 7 (1954), S. 123–133.

Richter 2006 = Richter, Michael: Concept and Evolution of the *tres linguae sacrae*, in: Ernst Bremer (Hg.): Language of Religion – Language of the People. Medieval Judaism, Christianity and Islam, München 2006 (MittelalterStudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 11), S. 15–23.

Ricklin 1998 = Ricklin, Thomas: Wilhelm von Conches: Glosae super Platonem, in: Kurt Flasch (Hg.): Hauptwerke der Philosophie: Mittelalter, Stuttgart 1998 (Reclams Universal-Bibliothek 8741), S. 151–174.

Ridder 2001 = Ridder, Klaus: Fiktionalität und Autorität. Zum Artusroman des 12. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 75 (2001), S. 539–560.
Robert 2015 = Robert, Jörg: Poetologie, in: Rüdiger Zymner (Hg.): Handbuch Literarische Rhetorik, Berlin / Boston 2015 (Handbücher Rhetorik 5), S. 303–332.
Robling 1992 = Robling, Franz-Hubert: Ars, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 1: A–Bib, Tübingen 1992, Sp. 1009–1030.
Rocher 1994 = Rocher, Daniel: Thomasin von Zerclaere. Ein Dichter ... oder ein Propagandist im Auftrag? In: Egon Boshof / Fritz Peter Knapp (Hgg.): Wolfger von Erla, Bischof von Passau (1991–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218), als Kirchenfürst und Literaturmäzen, Heidelberg 1994 (Germanische Bibliothek, N.F. 3, 20), S. 325–343.
Röckelein 2006 = Röckelein, Hedwig: Vom webenden Hagiographen zum hagiographischen Text, in: Ludolf Kuchenbuch / Uta Kleine (Hgg.): ‚Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 77–110.
Rose 1875 = Rose, Valentin: Aristoteles De lapidibus und Arnoldus Saxo, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 18 (1875), S. 321–455.
Rosenkranz 1829 = Rosenkranz, Karl: Ueber den Titurel und Dante's Komödie. Mit einer Vorerinnerung über die Bildung der geistlichen Ritterorden und Beilagen contemplativen Inhalts aus der größeren Heidelberger Handschrift, Halle / Leipzig 1829.
Rückert 1852 = Rückert, Heinrich: Anmerkungen, in: Thomasin von Zirclaria: Der Wälsche Gast, hg. von Heinrich Rückert, Quedlinburg / Leipzig 1852 (Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit 30), S. 497–612.
Rüffer 2014 = Rüffer, Jens: Werkprozess – Wahrnehmung – Interpretation. Studien zur mittelalterlichen Gestaltungspraxis und zur Methodik ihrer Erschließung am Beispiel baugebundener Skulptur, Berlin 2014.
Rüfner 1955 = Rüfner, Vinzenz: Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum, in: Philosophisches Jahrbuch 63 (1955), S. 248–291.
Russel 1979 = Russel, D. A.: *De imitatione*, in: David West / Tony Woodman (Hgg.): Creative Imitation and Latin Literature, Cambridge 1979, S. 1–16.
S. Seelbach / U. Seelbach 2014a = Seelbach, Sabine / Seelbach, Ulrich: Kommentar, in: Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Text der Ausg. von J. M. N. Kapteyn übers., erl. und mit einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin / Boston 2014, S. 301–347.
S. Seelbach / U. Seelbach 2014b = Seelbach, Sabine / Seelbach, Ulrich: Nachwort, in: Wirnt von Grafenberg: Wigalois, Text der Ausg. von J. M. N. Kapteyn übers., erl. und mit einem Nachw. vers. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, 2., überarb. Aufl., Berlin / Boston 2014, S. 269–296.
Salmon 1963 = Salmon, Paul: Über den Beitrag des grammatischen Unterrichts zur Poetik des Mittelalters, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 199 (1963), S. 65–84.
Salzer 1893 = Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Linz 1893.
Sanford 1934 = Sanford, Eva Matthews: Quotations from Lucan in Mediaeval Latin Authors, in: The American Journal of Philology 55.1 (1934), S. 1–19.
Sawicki 1932 = Sawicki, Stanislaw: Gottfried von Straßburg und die Poetik des Mittelalters, Berlin 1932 (Germanische Studien 124).
Schaefer 1999a = Schaefer, Ursula (Hg.): Artes im Mittelalter, Berlin 1999.
Schäfer-Maulbetsch 1972 = Schäfer-Maulbetsch, Rose Beate: Studien zur Entwicklung des mittelhochdeutschen Epos. Die Kampfschilderung in „Kaiserchronik", „Rolandslied", „Alexanderlied",

„Eneide“, „Liet von Troye“ und „Willehalm“, 2 Bde., Göppingen 1969 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 22–23).

Schanze 2018 = Schanze, Christoph: Tugendlehre und Wissensvermittlung. Studien zum ‚Welschen Gast‘ Thomasins von Zerklære, Wiesbaden 2018 (Wissensliteratur im Mittelalter 53).

Schausten 1999 = Schausten, Monika: Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter. Untersuchungen zu den deutschsprachigen Tristanfassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, München 1999 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 24).

Scheid / Svenbro 1996 = Scheid, John / Svenbro, Jesper: The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric, Cambridge, MA / London 1996 (Revealing Antiquity 9).

Scheidegger Lämmle 2016 = Scheidegger Lämmle, Cédric: Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur, in: Henriette Harich-Schwarzbauer (Hg.): Weben und Gewebe in der Antike. Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik / Texts and Textiles in the Ancient World. Materiality, Representation, Episteme, Metapoetics, Oxford 2016 (Ancient Textiles Series 23), S. 167–208.

Scheidweiler 1941 = Scheidweiler, Felix: *kunst* und *list*, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 78 (1941), S. 62–87.

Scherner 1996 = Scherner, Maximilian: „Text“. Untersuchungen zur Begriffsgeschichte, in: Archiv für Begriffsgeschichte 39 (1996), S. 103–160.

Scheuer 2011a = Scheuer, Hans Jürgen: Secundum phisicam et ad litteram. Die „Entdeckung der Natur“ in Philosophie und Dichtung des Hochmittelalters, in: Hartmut Krohm / Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Meister – Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Ausstellungskatalog Naumburg, 29. 6. – 2. 11. 2011, Bd. 1, Petersberg 2011, S. 250–260.

Scheuer 2011b = Scheuer, Hans Jürgen: Sichtbarkeit und Evidenz. Strategien des Vor-Augen-Stellens im *Mauritius von Craûn* und in der *Poetria Nova* Galfreds von Vinsauf, in: Ricarda Bauschke / Sebastian Coxon / Martin H. Jones (Hgg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, Berlin 2011, S. 192–210.

Schirok 1986 = Schirok, Bernd: *diu senewe ist ein bîspel*. Zu Wolframs Bogengleichnis, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 115 (1986), S. 21–36.

Schlaffer 2005 = Schlaffer, Heinz: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis, erw. Ausg., Frankfurt a.M. 2005 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1779).

A.W. Schlegel 1847 [1811] = Schlegel, August Wilhelm: [Rezension zu] Erstes Sendschreiben über den Titurel ... von B.J. Docen. Berlin und Leipzig 1810 [1811], in: August Wilhelm von Schlegel: Vermischte und kritische Schriften, hg. von Eduard Böcking, Bd. 6, Leipzig 1847, S. 288–321.

Schlesier / Trînca 2008 = Schlesier, Renate / Trînca, Beatrice (Hgg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29).

Schlieben 1979 = Schlieben, Reinhard: Cassiodors Psalmenexegese. Eine Analyse ihrer Methoden als Beitrag zur Untersuchung der Geschichte der Bibelauslegung der Kirchenväter und der Verbindung christlicher Theologie mit antiker Schulwissenschaft, Göppingen 1979 (Göppinger akademische Beiträge 110).

Schmid 1997 = Schmid, Elisabeth: Ein Trojanischer Krieg gegen die Langeweile, in: Susanne Köbele / Bruno Quast / Wolfgang Harms / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, Stuttgart 1997, S. 199–220.

Schmid 1998 = Schmid, Elisabeth: Benoît de Sainte-Maure und Herbort von Fritslar auf dem Schlachtfeld. Zwei Stichproben aus dem Trojanischen Krieg, in: Ingrid Kasten / Werner Paravicini / René

Pérennec (Hgg.): Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter / Transferts culturels et histoire littéraire au Moyen Âge. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris / Colloque tenu à l'Institut Historique Allemand de Paris, 16.–18. 3. 1995, Sigmaringen 1998 (Beihefte der Francia 43), S. 175–184.

Schmid 2002 = Schmid, Elisabeth: *Der maere wildenaere*. Oder die Angst des Dichters vor der Vorlage, in: Wolfram-Studien 17 (2002), S. 95–113.

Schmid 2008 = Schmid, Elisabeth: Erfinden und Wiedererzählen, in: Renate Schlesier / Beatrice Trînca (Hgg.): Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, Hildesheim 2008 (Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Geistes- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 29), S. 41–55.

Schmid 2013 = Schmid, Elisabeth: Übersetzen und Adaptieren französischer Versromane. Bearbeitungskonzepte im volkssprachlichen Mittelalter, in: Manuel Braun (Hg.): Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität, Göttingen 2013 (Aventiuren 9), S. 265–297.

Schmidt 2005 = Schmidt, Hans-Joachim: Tradition, Innovation, Invention. Fortschrittsverweigerung und Fortschrittsbewusstsein im Mittelalter, Berlin / New York 2005 (Scrinium Friburgense 18).

Schmitt 2005a = Schmitt, Stefanie: Autorisierung des Erzählens in Romanen mit historischen Stoffen? Überlegungen zu Rudolfs von Ems ‚Alexander' und Konrads von Würzburg ‚Trojanerkrieg', in: Beate Kellner / Peter Strohschneider / Franziska Wenzel (Hgg.): Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter, Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 190), S. 187–202.

Schmitt 2005b = Schmitt, Stefanie: Inszenierungen von Glaubwürdigkeit. Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman, Tübingen 2005 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 129).

Schmitt 2005c = Schmitt, Stefanie: Übertragungen in literarische Kontexte. Beobachtungen an altfranzösischen und mittelhochdeutschen Alexanderdichtungen, in: Britta Bußmann / Albrecht Hausmann / Annelie Kreft / Cornelia Logemann (Hgg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin / New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 163–183.

Schmitz 1999 = Schmitz, Silvia: Die ‚Autorität' des mittelalterlichen Autors im Spannungsfeld von Literatur und Überlieferung, in: Jürgen Fohrmann / Ingrid Kasten / Eva Neuland (Hgg.): Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997, Bd. 2, Bielefeld 1999, S. 465–483.

Schmitz 2007 = Schmitz, Silvia: Die Poetik der Adaptation. Literarische *inventio* im ‚Eneas' Heinrichs von Veldeke, Tübingen 2007 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N.F. 113).

Schmitz 2014 = Schmitz, Silvia: Stimmen aus dem Jenseits. Prophetie und Autorschaft im Zuge fortschreitender *aemulatio*, in: Christel Meier / Martina Wagner-Egelhaaf (Hgg.): Prophetie und Autorschaft. Charisma, Heilsversprechen und Gefährdung, Berlin 2014, S. 207–226.

Schmitz 2016 = Schmitz, Silvia: Wenn eine Hindin nicht mehr ‚modern' ist. Heinrichs von Veldeke *Eneas* und der Verlust poetischer Komplexität „auf dritter Stufe", in: Marie-Sophie Masse / Stephanie Seidl (Hgg.): ‚Texte dritter Stufe'. Deutschsprachige Antikenromane in ihrem lateinisch-romanischen Kontext, Berlin 2016 (Kultur und Technik 31), S. 21–37.

A. Schneider 2004 = Schneider, Almut: *... in tiutsche sprâche rihten*. Argumentationsmuster bei der Herausbildung einer eigenständigen deutschen Sprache und Literatur vom 8. bis ins 16. Jahrhundert, in: Frank Lauterbach / Fritz Paul / Ulrike-Christine Sander (Hgg.): Abgrenzung – Eingrenzung. Komparatistische Studien zur Dialektik kultureller Identitätsbildung, Göttingen 2004 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, dritte Folge 264), S. 229–282.

A. Schneider 2012 = Schneider, Almut: Das textile Gewebe des Krieges. Gewand und Gewandmetaphorik in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg, in: Kristin Böse / Silke Tammen (Hgg.): Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a. M. u. a. 2012, S. 163–184.

A. Schneider 2015 = Schneider, Almut: Sprachästhetik als *ars cantandi*. Poetik im Diskurs der *musica* in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede*, in: Elizabeth Andersen / Ricarda Bauschke-Hartung / Nicola McLelland / Silvia Reuvekamp (Hgg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin / Boston 2015, S. 247–262.

A. Schneider 2017 = Schneider, Almut: Das Gewebe der Sprache. Poetische Kreativität bei Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, in: Elisabeth Dutton / Martin Rohde (Hgg.): Medieval Theories of the Creative Act / Théories médiévales de l'acte créatif / Theorien des kreativen Akts im Mittelalter. Fribourg Colloquium 2015, Wiesbaden 2017 (Scrinium Friburgense 38), S. 87–102.

C. Schneider 2013 = Schneider, Christian: *Narrationis contextus*. Erzähllogik, narrative Kohärenz und das Wahrscheinliche in der Sicht der hochmittelalterlichen Poetik, in: Florian Kragl / Christian Schneider (Hgg.): Erzähllogiken in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 13), S. 155–186.

H. Schneider 1989 = Schneider, Helmuth: Das griechische Technikverständnis. Von den Epen Homers bis zu den Anfängen der technologischen Fachliteratur, Darmstadt 1989 (Impulse der Forschung 54).

Schnell 2006 = Schnell, Rüdiger: Die höfische Kultur des Mittelalters zwischen Ekel und Ästhetik, in: Frühmittelalterliche Studien 39 (2005), S. 1–100.

Schnell 2011 = Schnell, Rüdiger: *Curialitas* und *dissimulatio* im Mittelalter. Zur Interdependenz von Hofkritik und Hofideal, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 41 (2011), S. 77–138.

Schnyder 1996 = Schnyder, Mireille: Eine Poetik des Marienlobs. Der Prolog zur *Goldenen Schmiede* Konrads von Würzburg, in: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 90 (1996), S. 41–61.

Schnyder 1998 = Schnyder, Mireille: Frau, Rubin und ‚âventiure'. Zur ‚Frauenpassage' im *Parzival*-Prolog Wolframs von Eschenbach (2,23–3,24), in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 72 (1998), S. 3–17.

Schöller 2016 = Schöller, Robert: Schmetterlingseffekte. Eine phänomenologische Skizze zum Prozess der Retextualisierung am Beispiel des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, in: Alessandra Molinari (Hg. unter Mitwirkung von Michael Dallapiazza): Mittelalterphilologien heute. Eine Standortbestimmung, Bd. 1: Die germanischen Philologien, Würzburg 2015, S. 215–234.

Scholten 2009 = Scholten, Helge: Technischer Fortschritt im Denken Vitruvs, in: Archiv für Kulturgeschichte 91 (2009), S. 21–44.

Scholz 1997 = Scholz, Bernhard F.: Artes mechanicae, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 1: A–F, Berlin / New York 1997, S. 149–151.

Scholz 2007 = Scholz, Manfred Günther: Stellenkommentar, in: Hartmann von Aue: Erec, hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a. M. 2007 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 20), S. 620–999.

Scholz 2009 = Scholz, Manfred Günther: *Perspicuitas* – Gottfrieds Stilideal? In: Thordis Hennings / Manuela Niesner / Christoph Roth / Christian Schneider (Hgg.): Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis. Festschrift für Fritz Peter Knapp zum 65. Geburtstag, Berlin / New York 2009, S. 257–271.

Scholz 2011 = Scholz, Manfred Günter: Stellenkommentar, in: Gottfried von Straßburg: Tristan und Isold, hg. von Walter Haug und Manfred Günter Scholz, mit dem Text des Thomas, hg., übers. und komm. von Walter Haug, 2 Bde., Berlin 2011 (Bibliothek deutscher Klassiker 192 = Bibliothek des Mittelalters 10 und 11)., Bd. 2, S. 231–743.

Schönbach 1898 = Schönbach, Anton Emanuel: Die Anfänge des deutschen Minnesanges, Graz 1898.
E. Schröder 1899 = Schröder, Edward: Zu Moriz von Craon, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 43 (1899), S. 257–264.
W. J. Schröder 1958 = Schröder, Walter Johannes: Vindaere wilder maere. Zum Literaturstreit zwischen Gottfried und Wolfram, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 80 (1958), S. 269–287.
W. Schröder 1975 = Schröder, Werner: *Die von Tristande hant gelesen*. Quellenhinweise und Quellenkritik im ‚Tristan' Gottfrieds von Strassburg, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 104 (1975), S. 307–338.
W. Schröder 1982 = Schröder, Werner: Wolfram-Nachfolge im ‚Jüngeren Titurel'. Devotion oder Arroganz, Frankfurt a. M. 1982 (Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe 15).
W. Schröder 1985 = Schröder, Werner: Der Wolfram-Epigone Ulrich von dem Türlin und seine ‚Arabel', Stuttgart 1985 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 22.1).
W. Schröder 1989 = Schröder, Werner: Die Rolle der Mäzene und der wahre Patron des Ulrich von Etzenbach, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 118 (1989), S. 243–279.
W. Schröder 1990 = Schröder, Werner: Zur Kunstanschauung Gottfrieds von Straßburg und Konrads von Würzburg nach dem Zeugnis ihrer Prologe, Wiesbaden 1990 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 26.5).
W. Schröder 1993 = Schröder, Werner: Die sogenannten Hinweis-Strophen nebst „Kunst"-Strophen und Aventiure-Gespräch in der Überlieferung des *Jüngeren Titurel*, Stuttgart 1993 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1993.12).
W. Schröder 1999a = Schröder, Werner: Einleitung, in: Ulrich von dem Türlin: Arabel. Die ursprüngliche Fassung und ihre Bearbeitung, kritisch hg. von Werner Schröder, Stuttgart / Leipzig 1999, S. XI–XXI.
W. Schröder 1999b = Schröder, Werner: Ulrich von dem Türlin, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 10: Ulrich von Lilienfeld – ‚Das zwölfjährige Mönchlein', Berlin / New York 1999, Sp. 39–50.
Schülein 1976 = Schülein, Frieder: Zur Theorie und Praxis des Blümens. Untersuchungen zur Sprachästhetik in der deutschen Literatur des 13.–15. Jahrhunderts, Bern 1976 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 135).
Schuler-Lang 2014 = Schuler-Lang, Larissa: Wildes Erzählen – Erzählen vom Wilden. ‚Parzival', ‚Busant' und ‚Wolfdietrich D', Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 7).
Schulthess 2017 = Schulthess, Peter: Die Wissenschaftseinteilungen, in: Alexander Brungs / Vilem Mudroch / Peter Schulthess (Hgg.): Die Philosophie des Mittelalters, Bd. 4: 13. Jahrhundert, Basel 2017 (Grundriss der Geschichte der Philosophie), Halbbd. 2, S. 1111–1129.
A. Schulz 2012 = Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive, hg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin / Boston 2012.
M. Schulz 2005 = Schulz, Monika: Eherechtsdiskurse. Studien zu *König Rother*, *Partonopier und Meliur*, *Arabel*, *Der guote Gêrhart*, *Der Ring*, Heidelberg 2005 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).
M. Schulz 2017 = Schulz, Monika: Gottfried von Straßburg: ‚Tristan', Stuttgart 2017.
R. F. Schulz 2014 = Schulz, Ronny F.: Amboss, Bogen und Weg – Metaphern des Erzählens in der mittelhochdeutschen Legenden- und Geschichtsdichtung des 12. Jahrhunderts, in: Revista de Filologia Alemana 22 (2014), S. 33–52.

Schulze 1967 = Schulze, Ursula: Literaturkritische Äußerungen im Tristan Gottfrieds von Straßburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 88 (1967), S. 285–310.

Schulze 2002 = Schulze, Ursula: Die Höfische Literaturperiode um 1200 – ein Modellfall literaturgeschichtlicher Epochenbildung? In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 49 (2002), S. 248–262.

Schumacher 2014 = Schumacher, Frauke: Die erzählte Welt als Spiegel. Reflexionen des analytischen Erzählens im ‚Parzival' Wolframs von Eschenbach, Diss. masch., Bremen 2014.

Schwab 1967 = Schwab, Ute: Lex et gratia. Der literarische Exkurs Gottfrieds von Strassburg und Hartmanns Gregorius, Messina 1967.

Schwarz 1986 = Schwarz, Werner: Aspekte der Übersetzungstheorie im Mittelalter, in: Werner Schwarz: Schriften zur Bibelübersetzung und mittelalterlichen Übersetzungstheorie, unter Mitwirkung von Rainhild D. Wells und Jochen Bepler übers. und bearb. von Heimo Reinitzer, Hamburg 1986 (Vestigia Bibliae 7), S. 42–53.

Schwering 1925 = Schwering, Julius: Die Idee der drei heiligen Sprachen im Mittelalter, in: Reinhold Backmann (Hg.): Festschrift August Sauer. Zum 70. Geburtstag des Gelehrten am 12. Oktober 1925 dargebracht von seinen Freunden und Schülern, Stuttgart 1925, S. 3–11.

Schwietering 1969 [1921] = Schwietering, Julius: Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter [1921], in: Julius Schwietering: Philologische Schriften, hg. von Friedrich Ohly und Max Wehrli, München 1969, S. 140–215.

Schwindt 2007 = Schwindt, Rainer: Mehr Wurzel als Stamm und Krone. Zur Bildrede vom Ölbaum in Röm 11,16–24, in: Biblica 88.1 (2007), S. 64–91.

Seggewiss 2012 = Seggewiss, Michael: ‚Natur' und ‚Kultur' im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, Heidelberg 2012 (Beiträge zur älteren Literaturgeschichte).

Senger 1993 = Senger, Nicola: Der Ort der ‚Kunst' im *Didascalion* des Hugo von St. Viktor, in: Günther Binding / Andreas Speer (Hgg.): Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 53–75.

Singer 1912 = Singer, Samuel: Gottfried von Straßburg, in: Samuel Singer: Aufsätze und Vorträge, Tübingen 1912, S. 162–173.

Sluiter 1990 = Sluiter, Ineke: Ancient Grammar in Context. Contributions to the Study of Ancient Linguistic Thought, Amsterdam 1990.

Solmsen 1963 = Solmsen, Friedrich: Nature as Craftsman in Greek Thought, in: Journal of the History of Ideas 24.4 (1963), S. 473–496.

Somfai 2002 = Somfai, Anna: The Eleventh-Century Shift in the Reception of Plato's *Timaeus* and Calcidius's *Commentary*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 65 (2002), S. 1–21.

Speer 1993 = Speer, Andreas: Vom Verstehen mittelalterlicher Kunst, in: Günther Binding / Andreas Speer (Hgg.): Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts, Stuttgart-Bad Cannstatt 1993, S. 13–52.

Speer 1994 = Speer, Andreas: *Kunst* und *Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: Ingrid Craemer-Ruegenberg / Andreas Speer (Hgg.): *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter, 2 Bde., Berlin / New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22), Bd. 2, S. 945–966.

Speer 1995 = Speer, Andreas: Die entdeckte Natur. Untersuchungen zu Begründungsversuchen einer „scientia naturalis" im 12. Jahrhundert, Köln 1995 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 45).

Speer 2014 = Speer, Andreas (Hg. in Zusammenarbeit mit Maxime Mauriège und Hiltrud Westermann-Angerhausen): Zwischen Kunsthandwerk und Kunst. Die ‚Schedula diversarum artium', Berlin / Boston 2014 (Miscellanea Mediaevalia 37).

Spieß 1997 = Spieß, Karl-Heinz: Rangdenken und Rangstreit im Mittelalter, in: Werner Paravicini (Hg.): Zeremoniell und Raum. 4. Symposium der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen veranstaltet gemeinsam mit dem Deutschen Historischen Institut Paris und dem Historischen Institut der Universität Potsdam. Potsdam, 25. bis 27. September 1994, Sigmaringen 1997 (Residenzenforschung 6), S. 39–61.

Spitz 1972 = Spitz, Hans-Jörg: Die Metaphorik des geistigen Schriftsinn. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends, München 1972.

Stackelberg 1956 = Stackelberg, Jürgen von: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*, in: Romanische Forschungen 68 (1956), S. 271–293.

Stackmann 1955 = Stackmann, Karl: Rhetoricae artis practica fontalisque medulla. Zur Theorie und Praxis des Blümens bei Heinrich von Mügeln, in: Festgruss für Hans Pyritz zum 15. 9. 1955, aus dem Kreise der Hamburger Kollegen und Mitarbeiter, Heidelberg 1955, S. 21–26.

Stackmann 1958 = Stackmann, Karl: Der Spruchdichter Heinrich von Mügeln. Vorstudien zur Erkenntnis seiner Individualität, Heidelberg 1958 (Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte 3).

Stackmann 1975 = Stackmann, Karl: *redebluomen*. Zu einigen Fürstenpreis-Strophen Frauenlobs und zum Problem des geblümten Stils, in: Hans Fromm / Wolfgang Harms / Uwe Ruberg (Hgg.): Verbum et signum. Friedrich Ohly zum 60. Geburtstag überreicht 10. Januar 1974, 2 Bde., München 1975, Bd. 2, S. 329–346.

Stein 1977 = Stein, Peter K.: Tristans Schwertleite. Zur Einschätzung ritterlich-höfischer Dichtung durch Gottfried von Straßburg, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 51 (1977), S. 300–350.

Steinhoff 1981 = Steinhoff, Hans-Hugo: Heinrich von Freiberg, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 3: Gert van der Schüren – Hildegard von Bingen, Berlin / New York 1981, Sp. 723–730.

Stellmann 2017 = Stellmann, Jan: *wilde* / *bilde*. Semantische Funktionen eines häufigen Reims der mittelhochdeutschen Epik, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 58 (2017), S. 69–111.

Stellmann 2019 = Stellmann, Jan: Rom(a). Eine theoretische Skizze zum Raum der Personifikation, in: Christoph Mauntel / Volker Leppin (Hgg.): Transformationen Roms in der Vormoderne, Stuttgart 2019 (Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte 27), S. 167–190.

Stellmann 2020 = Stellmann, Jan: *Figura μετάλημψις a posterioribus ad priora*. Ästhetik der Epigonalität in Heinrichs von Neustadt *Gottes Zukunft*, in: Anna Chalupa-Albrecht / Maximilian Wick (Hgg.): „Wo die Epigonen wohnen“. Epigonalität in mediävistischer Perspektive, Berlin u.a. 2020 (Mikrokosmos 86), S. 197–251.

Stellmann 2021 = Stellmann, Jan: [Rezension zu] Cordula Kropik, Gemachte Welten. Form und Sinn im höfischen Roman. (Bibliotheca Germanica 65) Narr Francke Attempto, Tübingen 2018, in: Arbitrium 39.2 (2021), S. 144–152.

Stierle 2007 = Stierle, Karlheinz: Das große Meer des Sinns. Hermenautische Erkundungen in Dantes ‚Commedia‘, München 2007.

Stock 2000 = Stock, Markus: Vielfache Erinnerung. Universaler Stoff und partikulare Bindung in Ulrichs von Etzenbach *Alexander*, in: Jan Cölln / Susanne Friede / Hartmut Wulfram (Hgg.): Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen, Göttingen 2000 (Veröffentlichung aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität Nationaler Literaturen“ A, 1), S. 407–448.

Stock 2003 = Stock, Markus: Alexander in der Echokammer. Intertextualität in Ulrichs von Etzenbach Montagewerk, in: Nikolaus Henkel / Martin H. Jones / Nigel F. Palmer (Hgg. unter Mitwirkung von Christine Putzo): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999, Tübingen 2003, S. 113–134.

Stolz 1996 = Stolz, Michael: ‚Tum'-Studien. Zur dichterischen Gestaltung im Marienpreis Heinrichs von Mügeln, Tübingen / Basel 1996 (Bibliotheca Germanica 36).

Stolz 2004 = Stolz, Michael: Artes-liberales-Zyklen, 2 Bde., Tübingen 2004 (Bibliotheca Germanica 47).

Stolz 2019 = Stolz, Michael: Bewegtes Beiwerk. Ästhetische Funktionen der Kleiderthematik bei Alanus ab Insulis und Giovanni Boccaccio, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 357–392.

Stotz 1998 = Stotz, Peter: Beobachtungen zur lateinischen Kommentarliteratur des Mittelalters. Formen und Funktionen, in: Das Mittelalter 3 (1998), S. 55–71.

Strohschneider 1991a = Strohschneider, Peter: Alternatives Erzählen. Interpretationen zu *Tristan- und Willehalm*-Fortsetzungen als Untersuchungen zur Geschichte und Theorie des höfischen Romans, Habil. masch., München 1991.

Strohschneider 1991b = Strohschneider, Peter: Gotfrit-Fortsetzungen. Tristans Ende im 13. Jahrhundert und die Möglichkeiten nachklassischer Epik, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 65 (1991), S. 70–98.

Strohschneider 1993 = Strohschneider, Peter: Herrschaft und Liebe. Strukturprobleme des Tristanromans bei Eilhart von Oberg, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 122 (1993), S. 36–61.

Strohschneider 1997 = Strohschneider, Peter: Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology', Helmut Tervooren / Horst Wenzel (Hgg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, Berlin 1997 (Zeitschrift für deutsche Philologie 116, Sonderheft) S. 62–86.

Strohschneider 2001 = Strohschneider, Peter: Institutionalität. Zum Verhältnis von literarischer Kommunikation und sozialer Interaktion in mittelalterlicher Literatur. Eine Einleitung, in: Beate Kellner / Ludger Lieb / Peter Strohschneider (Hgg.): Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 2001 (Mikrokosmos 64), S. 1–26.

Strohschneider 2010 = Strohschneider, Peter: Dialogischer Agon, in: Klaus W. Hempfer / Anita Traninger (Hgg.): Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit: von der Antike bis zur Aufklärung, Stuttgart 2010 (Text und Kontext 26), S. 95–120.

Strohschneider 2014 = Strohschneider, Peter: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderner Literatur, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 55).

Strunk 1970 = Strunk, Gerhard: Kunst und Glaube in der lateinischen Heiligenlegende. Zu ihrem Selbstverständnis in den Prologen, München 1970 (Medium aevum 12).

A. Suerbaum 1998 = Suerbaum, Almut: *Accessus ad auctores*. Autorkonzeptionen in mittelalterlichen Kommentartexten, in: Elizabeth Andersen / Jens Haustein / Anne Simon / Peter Storhschneider (Hgg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995, Tübingen 1998, S. 29–37.

W. Suerbaum 1981 = Suerbaum, Werner: Von der Vita Vergiliana über die Accessus Vergiliani zum Zauberer Virgilius. Probleme – Perspektiven – Analysen, in: Hildegard Temporini / Wolfgang Haase (Hgg.): Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung II, Bd. 31.2: Wolfgang Haase (Hg.): Principat. Sprache und Literatur (Literatur der augusteischen Zeit: Einzelne Autoren, Forts. [Vergil, Horaz, Ovid]), Berlin / New York 1981, S. 1156–1262.

W. Suerbaum 1991 = Suerbaum, Werner: Tradition. Gedanken zur antiken Metaphorik kulturellen Wandels, in: Joachim Gruber / Friedrich Maier (Hgg.): Humanismus und Bildung. Zukunftschancen der Tradition, Bd. 2, Bamberg 1991 (Auxilia 28), S. 61–77.

W. Suerbaum 1995 = Suerbaum, Werner: Ein heidnischer Klassiker als ‚Dünger' christlicher Bildung. Quellen und Bedeutung des Vergil-Bildes bei Ermenrich von Ellwangen (um 850), in: Manfred Wacht (Hg.): Panchaia. Festschrift für Klaus Thraede, Münster 1995 (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 22), S. 238–250.

W. Suerbaum 2012 = Suerbaum, Werner: Der Anfangsprozess der ‚Kanonisierung' Vergils, in: Eve-Marie Becker / Stefan Scholz (Hgg.): Kanon in Konstruktion und Dekonstruktion. Kanonisierungsprozesse religiöser Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Ein Handbuch, Berlin / New York 2012, S. 171–219.

Sutphen 1968 [1901] = Sutphen, Morris C.: A Further Collection of Latin Proverbs [1901], in: Reinhard Häussler (Hg.): Nachträge zu A. Otto, Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer, Darmstadt 1968, S. 124–230.

Szekeres 2012 = Szekeres, Csilla: *Omnis ars naturae imitatio est.* Seneca and the Fine Arts, in: Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis 48 (2012), S. 59–68.

Szklenar 1985 = Szklenar, Hans: ‚König Rother', in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 5: Kochberger, Johannes – ‚Marien-ABC', Berlin / New York 1978, Sp. 82–94.

Tatarkiewicz 1980 = Tatarkiewicz, Władysław: Geschichte der Ästhetik, Bd. 2: Die Ästhetik des Mittelalters, übers. von Alfred Loeppe, Basel / Stuttgart 1980.

Teske 1933 = Teske, Hans: Thomasin von Zerclaere. Der Mann und sein Werk, Heidelberg 1933 (Germanische Bibliothek 2, 34).

Theisohn 2009 = Theisohn, Philipp: Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte, Stuttgart 2009 (Kröners Taschenausgabe 351).

Thelen 1989 = Thelen, Christian: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 1989 (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 18).

Thill 1979 = Thill, Andrée: Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personelle à l'époque augustéenne, Paris 1979 (Collection d'études anciennes).

Tigerstedt 1968 = Tigerstedt, Eugène Napoleon: The Poet as Creator, in: Comparative Literature Studies 5.4 (1968), S. 455–488.

Till 2000 = Till, Dietmar: Inspiration, in: Klaus Weimar / Harald Fricke / Jan-Dirk Müller (Hgg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., Berlin / New York 1997–2003, Bd. 2: H–O, Berlin / New York 2000, S. 149–152.

Till 2009 = Till, Dietmar: Verbergen der Kunst, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 9: St–Z, Tübingen 2009, Sp. 1034–1042.

Tilliette 2000 = Tilliette, Jean-Yves: Des mots à la Parole. Une lecture de la *Poetria nova* de Geoffroy de Vinsauf, Genf 2000 (Rechereches et rencontres 16).

TLL 1905– = Thesaurus linguae Latinae, 10 Bde. [laufend], Berlin [ehemals Leipzig] 1900–.

Tomasek 2007 = Tomasek, Tomas: Gottfried von Straßburg, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek 17665).

Tomasek 2018 = Tomasek, Stefan: ich velschet mîne chunst dar an. Zum poetologischen Programm in der *Kindheit Jesu* Konrads von Fußesbrunnen, in: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48 (2018), S. 63–82.

TPMA = Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, begr. von Samuel Singer, hg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, 13 Bde. und Quellenverzeichnis, Berlin / New York 1995–2002.

Trier 1931 = Trier, Jost: Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts, Heidelberg 1931 (Germanische Bibliothek, 2. Abt.: Untersuchungen und Texte 31).

Trînca 2008a = Trînca, Beatrice: Dichter als inspirierte Handwerker? Bligger von Steinach und Gottfried von Straßburg, in: Corinna Laude / Gilbert Heß (Hgg.): Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit, Berlin 2008, S. 45–65.

Trînca 2008b = Trînca, Beatrice: *Parrieren* und *undersnîden*. Wolframs Poetik des Heterogenen, Heidelberg 2008 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 46).

Truitt 2015 = Truitt, Elly Rachel: Medieval Robots. Mechanism, Magic, Nature, and Art, Philadelphia 2015 (The Middle Ages Series).

Tschirch 1966 = Tschirch, Fritz: Das Selbstverständnis des mittelalterlichen deutschen Dichters, in: Fritz Tschirch: Spiegelungen. Untersuchungen vom Grenzrain zwischen Germanistik und Theologie, Berlin 1966, S. 123–166.

Unzeitig 2010 = Unzeitig, Monika: Autorname und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin / New York 2010 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 139).

Urban 2007 = Urban, Melanie: Kulturkontakt im Zeichen der Minne. Die *Arabel* Ulrichs von dem Türlin, Frankfurt a. M. u. a. 2007 (Mikrokosmos 77).

Van Winden 1959 = Van Winden, Jacobus C. M.: Calcidius on Matter. His Doctrine and Sources. A Chapter in the History of Platonism, Leiden 1959.

Verbaal 2007 = Verbaal, Wim: Invocatio Musae. Inspired by the Muse, the Inescapable Reality, in: Sven Rune Havsteen / Nils Holger Petersen / Heinrich W. Schwab / Eyolf Østrem (Hgg.): Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation, Turnhout 2007 (Ritus et Artes. Traditions and Transformations 2), S. 49–64.

Vinaver 1964 = Vinaver, Eugène: From Epic to Romance, in: Bulletin of the John Rylands Library 46 (1964), S. 476–503.

Vinaver 1971 = Vinaver, Eugène: The Rise of Romance, Oxford 1971.

Vogt 1997 = Vogt, Ludgera: Zur Logik der Ehre in der Gegenwartsgesellschaft. Differenzierung – Macht – Integration, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1997 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1306).

Vogt-Spira 1994 = Vogt-Spira, Gregor: Ars oder Ingenium? Homer und Vergil als literarische Paradigmata, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 35 (1994), S. 9–31.

Vogt-Spira 1999 = Vogt-Spira, Gregor: Literarische Imitatio und kulturelle Identität. Die Rezeption griechischer Muster in der Selbstwahrnehmung römischer Literatur, in: Gregor Vogt-Spira / Bettina Rommel (Hgg. unter Mitwirkung von Immanuel Musäus): Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, Stuttgart 1999, S. 23–37.

Vogt-Spira 2000a = Vogt-Spira, Gregor: Gellius, die römische Komödie und die Kategorie der Imitatio, in: Ekkehard Stärk / Gregor Vogt-Spira (Hgg.): Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65. Geburtstag, Hildesheim 2000 (Spudasmata 80), S. 683–698.

Vogt-Spira 2000b = Vogt-Spira, Gregor: Leiden an literarischer Abhängigkeit? Die Selbstwahrnehmung einer Rezeptionsliteratur am Beispiel des antiken Rom, in: Ulrike-Christine Sander / Fritz Paul (Hgg.): Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung, Göttingen 2000 (Internationalität nationaler Literaturen B: Europäische Literaturen und internationale Prozesse 5), S. 100–119.

Vogt-Spira 2012 = Vogt-Spira, Gregor: Die *Saturnalien* des Macrobius. Eine implizite Poetik der Spätantike, in: Ivo Volt / Janika Päll (Hgg.): Quattuor Lustra. Papers Celebrating the 20th Anniversary of the Re-establishment of Classical Studies at the University of Tartu, Tartu 2012 (Morgensterni Seltsi toimetised / Acta Societatis Morgensternianae 4–5), S. 160–177.

Vogt-Spira 2015 = Vogt-Spira, Gregor: Der Umgang mit Texten im antiken Rom. Einige Überlegungen zu Form und Stellung von ‚Interpretation', in: Andreas Albrecht / Lutz Danneberg / Olav Krämer / Carlos Spoerhase (Hgg.): Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens, Berlin / München / Boston 2015 (linguae & litterae 49), S. 103–120.

Volfing 2007 = Volfing, Annette: Medieval Literacy and Textuality in Middle High German. Reading and Writing in Albrecht's *Jüngerer Titurel*, New York / Basingstoke 2007 (Arthurian and Courtly Cultures).

B. K. Vollmann 1991 = Vollmann, Benedikt Konrad: Ulrich von Etzenbach, ‚Alexander', in: Walter Haug / Burghart Wachinger (Hgg.): Positionen des Romans im späten Mittelalter, Tübingen 1991 (Fortuna vitrea 1), S. 54–66.

J. Vollmann 2008a = Vollmann, Justin: Das Ideal des irrenden Lesers. Ein Wegweiser durch die ‚Krone' Heinrichs von dem Türlin, Tübingen / Basel 2008 (Bibliotheca Germanica 53).

J. Vollmann 2008b = Vollmann, Justin: Performing Virtue. Zur Performativität der ‚Krone' Heinrichs von dem Türlin, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 130 (2008), S. 82–105.

J. Vollmann 2010 = Vollmann, Justin: [Rezension zu] Melanie Urban, Kulturkontakt im Zeichen der Minne. Die ‚Arabel' Ulrichs von dem Türlin, Frankfurt a. M. 2007, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 132 (2010), S. 132–137.

J. Vollmann 2017 = Vollmann, Justin: Kosmopoetologie. Koordinaten der Selbstverortung mittelalterlichen Dichtens, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 58 (2017), S. 49–67.

Waack-Erdmann 2006 = Waack-Erdmann, Katharina: Die Demiurgen bei Platon und ihre Technai, Darmstadt 2006 (Edition Universität).

Wachinger 1973 = Wachinger, Burghart: Sängerkrieg. Untersuchungen zur Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, München 1973 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 42).

Wachinger 1975 = Wachinger, Burghart: Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert, in: Wolfgang Harms / L. Peter Johnson (Hgg.): Deutsche Literatur des späten Mittelalters. Hamburger Colloquium 1973, Berlin 1975, S. 56–82.

Wachinger 2002 = Wachinger, Burghart: Geistliche Motive und geistliche Denkformen in Gottfrieds ‚Tristan', in: Christoph Huber / Victor Millet (Hgg.): Der ‚Tristan' Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000, Tübingen 2002, S. 243–255.

Wagner 1998 = Wagner, Jochen: Iudicium, in: Gert Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., Tübingen und Berlin / Boston 1992–2015, Bd. 4: Hu–K, Tübingen 1998, Sp. 662–692.

Wagner-Hasel 2006 = Wagner-Hasel, Beate: *Textus* und *texere*, *hýphos* und *hyphaínein*. Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike, in: Ludolf Kuchenbuch / Uta Kleine (Hgg.): ‚Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 15–42.

Walter 1997 = Walter, Hermann: Die Säulen des Herkules. Biographie eines Symbols, in: Hans-Jürgen Horn (Hg.): Die Allegorese des antiken Mythos. Vorträge, gehalten anläßlich des 31. Wolfenbütteler Symposions vom 28. September bis 1. Oktober 1992 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Forschungen 75), S. 169–213.

Wandhoff 2002 = Wandhoff, Haiko: *bilde* und *schrift*, *volgen* und *versten*. Medienorientiertes Lernen im ‚Welschen Gast' am Beispiel des ‚Lektürekatalogs', in: Horst Wenzel / Christina Lechtermann

(Hgg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere, Köln / Weimar / Wien 2002 (Pictura et poesis 15), S. 105–120.
Wandhoff 2003a = Wandhoff, Haiko: Das geordnete Welt-Bild im Text. Enites Pferd und die Funktionen der Ekphrasis im *Erec* Hartmanns von Aue, in: Wolfgang Harms / C. Stephen Jaeger / Horst Wenzel (Hgg. in Verbindung mit Kathrin Stegbauer): Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters, Stuttgart 2003, S. 45–60.
Wandhoff 2003b = Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin / New York 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
Warning 1983 = Warning, Rainer: Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion, in: Dieter Henrich / Wolfgang Iser (Hgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10), S. 183–206.
Waszink 1964 = Waszink, Jan Hendrik: Studien zum Timaioskommentar des Calcidius. I. Die erste Hälfte des Kommentars (mit Ausnahme der Kapitel über die Weltseele), Leiden 1964 (Philosophia Antiqua 12).
Waszink 1974 = Waszink, Jan Hendrik: Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike, Opladen 1974 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge Geisteswissenschaften 196).
Wedell 2013 = Wedell, Moritz: Poetische *willekür*. Historiographie zwischen Inspiration und rhetorischer Produktion in Rudolfs von Ems „Weltchronik“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 132 (2013), S. 1–28.
Wehrli 1984 = Wehrli, Max: Literatur im deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung, Stuttgart 1984 (Reclams Universal-Bibliothek 8038).
Weicker 2001 = Weicker, Tina Sabine: *Dô wart daz Bûch ze cleve verstolen*. Neue Überlegungen zur Entstehung von Veldekes ‚Eneas‘, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 130 (2001), S. 1–18.
Weinreich 1953 = Weinreich, Otto: Seltsame Liebespaare. Ein Beitrag zur Personalmetapher von Kratinos bis Arno Holz, in: Aristophanes, Sämtliche Komödien, übertr. von Ludwig Seeger, Einleitungen zur Geschichte und zum Nachleben der griechischen Komödie nebst Übertragungen von Fragmenten der alten und mittleren Komödie von Otto Weinreich, 2 Bde., Zürich 1952–1953, Bd. 2, S. 494–531.
Weisheipl 1965 = Weisheipl, James A.: Classification of the Sciences in Medieval Thought, in: Mediaeval Studies 27 (1965), S. 54–90.
Weitbrecht et al. 2019 = Weitbrecht, Julia / Benz, Maximilian / Hammer, Andreas / Koch, Elke / Nowakowski, Nina / Seidl, Stephanie / Traulsen, Johannes: Legendarisches Erzählen. Optionen und Modelle in Spätantike und Mittelalter, Berlin 2019 (Philologische Studien und Quellen 273).
Wenzel 1995 = Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995 (C. H. Beck Kulturwissenschaft).
Wenzel 1996 = Wenzel, Horst: Die „fließende“ Rede und der „gefrorene“ Text. Metaphern im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Gerhild Scholz Williams / Stephan K. Schindler (Hgg.): Knowledge, Science, and Literature in Early Modern Germany, Chapel Hill / London 1996 (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures 116), S. 93–116.
Wenzel 2009 = Wenzel, Horst: Spiegelungen. Zur Kultur der Visualität im Mittelalter, Berlin 2009 (Philologische Studien und Quellen 216).
West / Woodman 1979a = West, David / Woodman, Tony (Hgg.): Creative Imitation and Latin Literature, Cambridge 1979.
West / Woodman 1979b = West, David / Woodman, Tony: Epilogue, in: David West / Tony Woodman (Hgg.): Creative Imitation and Latin Literature, Cambridge 1979, S. 195–200.

Whitney 1990 = Whitney, Elspeth: The Mechanical Arts from Antiquity through the Thirteenth Century, in: Transactions of the American Philosophical Society, N. S. 80.1 (1990), S. 1–169.

Wick 2021 = Wick, Maximilian: Kosmogenetisch erzählen. Poetische Mikrokosmen in philosophischer und höfischer Epik des Hochmittelalters, Berlin 2021 (Mikrokosmos 88).

Wieland 1983 = Wieland, Georg: Zwischen Naturnachahmung und Kreativität. Zum mittelalterlichen Verständnis der Technik, in: Philosophisches Jahrbuch 90 (1983), S. 258–276.

Willis 2017 = Willis, Katherine E. C.: The Poetry of the *Poetria Nova*. The *nubes serena* and *peregrinatio* of Metaphor, in: Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion 72 (2017), S. 275–300.

Wilms 1995 = Wilms, Hartmut: Techne und Paideia bei Xenophon und Isokrates, Stuttgart / Leipzig 1995 (Beiträge zur Altertumskunde 68).

Winkelman 1975 = Winkelman, Johannes H.: Die Baummetapher im literarischen Exkurs Gottfrieds von Straßburg, in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 8 (1975), S. 85–112.

Wirth 2006 = Wirth, Uwe: Aufpfropfung als Figur des Wissens in der Kultur- und Mediengeschichte, in: Lorenz Engell / Joseph Vogl / Bernhard Siegert (Hgg.): Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?), Weimar 2006, S. 111–121.

Wirth 2011a = Wirth, Uwe (Hg.): Impfen, Pfropfen, Transplantieren, Berlin 2011 (Wege der Kulturforschung 2).

Wirth 2011b = Wirth, Uwe: Kultur als Pfropfung – Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0), in: Uwe Wirth (Hg.): Impfen, Pfropfen, Transplantieren, Berlin 2011 (Wege der Kulturforschung 2), S. 9–27.

Wirth 2012 = Wirth, Uwe: Zitieren Pfropfen Exzerpieren, in: Martin Roussel (Hg.): Kreativität des Findens – Figuration des Zitats, Paderborn 2012 (Morphomata 2), S. 79–98.

Wirth 2014 = Wirth, Uwe: Nach der Hybridität. Pfropfen als Kulturmodell. Vorüberlegungen zu einer Greffologie, in: Uwe Wirth / Ottmar Ette (Hgg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie, Berlin 2014 (Potsdamer inter- und transkulturelle Texte 11), S. 13–35.

Wittstock 2015 = Wittstock, Antje: Transmutation und Veredelung in Gottfrieds *Tristan*, in: Peter-André Alt / Jutta Eming / Tilo Renz / Volkhard Wels (Hgg.): Magia daemoniaca, magia naturalis, zouber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit, Wiesbaden 2015 (Episteme in Bewegung 2), S. 101–119.

Wlosok 2008 = Wlosok, Antonie: Rollen Vergils im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 42 (2008), S. 253–269.

A. Wolf 1999 [1977] = Wolf, Alois: Die „adaptation courtoise“. Kritische Anmerkungen zu einem neuen Dogma [1977], in: Alois Wolf: Erzählkunst des Mittelalters. Komparatistische Arbeiten zur französischen und deutschen Literatur, hg. von Martina Backes, Francis G. Gentry und Eckart Conrad Lutz, Tübingen 1999, S. 111–140.

A. Wolf 2010 = Wolf, Alois: Überbietendes Neuerzählen als Versuch der Vergegenwärtigung des „Wahren“. Überlegungen zur volkssprachlichen Literatur um 1200, Wien 2010 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte 807).

G. Wolf 1985 = Wolf, Gunther: Der „Waise“. Bemerkungen zum Leitstern der Wiener Reichskrone, in: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 41 (1985), S. 39–65.

J. Wolf 2008 = Wolf, Jürgen: Buch und Text. Literatur- und kulturhistorische Untersuchungen zur volkssprachlichen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert, Tübingen 2008 (Hermaea. Germanistische Forschungen, N. F. 115).

J. Wolf 2011 = Wolf, Jürgen: *hövesch*. Verwirrende Beobachtungen zur Genese der deutschen Hofkultur, in: Ralf Plate / Martin Schubert (Hgg. zusammen mit Michael Embach / Martin Przybilski / Michael Trauth): Mittelhochdeutsch. Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag, Berlin / Boston 2011, S. 356–374.

Wolff 1974 = Wolff, Ludwig: Heinrich von Veldeke und Eilhart von Oberg, in: Ernst-Joachim Schmidt (Hg.): Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie. Festschrift für Werner Schröder zum 60. Geburtstag, Berlin 1974, S. 241–249.

Wolff / W. Schröder 1979 = Wolff, Ludwig / Schröder, Werner: Eilhart von Oberg, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 2: Comitis, Gerhard – Gerstenberg, Wigang, Berlin / New York 1979, Sp. 410–418.

Wolff / W. Schröder 1981 = Wolff, Ludwig / Schröder, Werner: Heinrich von Veldeke, in: Kurt Ruh [Bde. 1–8] / Burghart Wachinger [Bde. 9–11] (Hgg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammler, fortgeführt von Karl Langosch, 2., völlig neu bearb. Aufl., 11 Bde. und 3 Registerbde., Berlin / New York 1978–2008, Bd. 3: Gert van der Schüren – Hildegard von Bingen, Berlin / New York 1981, Sp. 899–918.

Wolkenhauer 2011 = Wolkenhauer, Anja: „Ein Zweiter sein“. Zur Geschichte einer römischen Stil- und Denkfigur, in: Antike und Abendland 57 (2011), S. 109–128.

Woods 2010 = Woods, Marjorie Curry: Classroom Commentaries. Teaching the *Poetria nova* across Medieval and Renaissance Europe, Columbus, OH 2010 (Text and Context).

Worstbrock 1963 = Worstbrock, Franz Josef: Zur Tradition des Troiastoffes und seiner Gestaltung bei Herbort von Fritzlar, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 92 (1963), S. 248–274.

Worstbrock 1966 = Worstbrock, Franz Josef: Über den Titel der ‚Krone‘ Heinrichs von dem Türlin, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 95 (1966), S. 182–186.

Worstbrock 1976 = Worstbrock, Franz Josef: Ein Lucanzitat bei Abaelard und Gotfrid, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 98 (1976), S. 351–356.

Worstbrock 1985 = Worstbrock, Franz Josef: Dilatatio materiae. Zur Poetik des ‚Erec‘ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30.

Worstbrock 1999 = Worstbrock, Franz Josef: Wiedererzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche, Neuansätze, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 127–142.

Worstbrock 2009 = Worstbrock, Franz Josef: Die Erfindung der wahren Geschichte. Über Ziel und Regie der Wiedererzählung im *Trojanerkrieg* Konrads von Würzburg, in: Ursula Peters / Rainer Warning (Hgg.): Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, Paderborn 2009, S. 155–174.

Wright 2009 = Wright, Monica L.: Weaving Narrative. Clothing in Twelfth-Century French Romance, University Park, PA 2009 (Penn State Romance Studies).

Wulfram 2000 = Wulfram, Hartmut: Explizite Selbstkonstituierung in der *Alexandreis* Walters von Châtillon, in: Jan Cölln / Susanne Friede / Hartmut Wulfram (Hgg.): Alexanderdichtungen im Mittelalter. Kulturelle Selbstbestimmung im Kontext literarischer Beziehungen, Göttingen 2000 (Veröffentlichung aus dem Göttinger SFB 529 „Internationalität Nationaler Literaturen“ A, 1), S. 222–269.

Wyss 1983 = Wyss, Ulrich: Den ‚Jüngeren Titurel‘ lesen, in: Dietmar Peschel (Hg.): Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars, Erlangen 1983 (Erlanger Forschungen, Riehe A: Geisteswissenschaften 31), S. 95–113.

Zacke et al. 2020 = Zacke, Birgit / Glasner, Peter / Flecken-Büttner, Susanne / Heiland, Satu (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und AndersErzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5). DOI: https://doi.org/10.25619/BmE2020397 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Zimmermann 2020 = Zimmermann, Julia: Paradiesische Gaben und der zuckersüß duftende Tod des Helden. Narrative Beziehungsgeflechte im ‚Jüngeren Titurel', in: Birgit Zacke / Peter Glasner / Susanne Flecken-Büttner / Satu Heiland (Hgg.): Text und Textur. WeiterDichten und Anders-Erzählen im Mittelalter, Oldenburg 2020 (Beiträge zur mittelalterlichen Erzählforschung. Themenheft 5), S. 315–339. DOI: https://doi.org/10.25619/BmE2020388 (letzter Zugriff: 11. April 2022).

Ziolkowski 2001 = Ziolkowski, Jan: The Highest Form of Compliment. *Imitatio* in Medieval Latin Culture, in: John Marenbon (Hg.): Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke, Leiden / Boston / Köln 2001 (Mittellateinische Studien und Texte 29), S. 293–307.

Zogg 2016 = Zogg, Fabian: Die ‚Appendix Vergiliana' avant la lettre. Martial, Donat, Servius und der Murbach-Katalog zu Vergils angeblichen Jugendwerken, in: Antike und Abendland 62 (2016), S. 74–85.

Zotz 1990 = Zotz, Thomas: Urbanitas. Zur Bedeutung und Funktion einer antiken Wertvorstellung innerhalb der höfischen Kultur des hohen Mittelalters, in: Josef Fleckenstein (Hg.): Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, Göttingen 1991 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 100), S. 392–451.

Zotz 2011 = Zotz, Thomas: Urbanitas in der Kultur des westlichen Mittelalters. Eine höfische Wertvorstellung im Umfeld von *elegantia morum* und *elegantia corporis*, in: Frühmittelalterliche Studien 45 (2011), S. 295–308.

Zwierlein 1982 = Zwierlein, Otto: Der Ruhm der Dichtung bei Ennius und seinen Nachfolgern, in: Hermes 110 (1982), S. 85–102.

Zwierlein 1986 = Zwierlein, Otto: Lucans Caesar in Troja, in: Hermes 114 (1986), S. 460–478.

Autoren- und Werkeregister

Accessus de arte poetica 61
Adalbold von Utrecht 344 Anm. 229
Adelard von Bath 178 Anm. 16
Alanus ab Insulis 103 Anm. 253, 314, 392, 395
– *Anticlaudianus* 360 Anm. 292, 395
– *Planctus Naturae* 360 Anm. 292, 395
Alber
– *Tundalus* 202
Alberic von Pisançon 194
Albrecht 309, 365–373, 487
– *Jüngerer Titurel* 340, 365–373
– *Verfasserfragment* 340, 365–373
Aliscans 271
Ambrosius von Mailand 254 Anm. 259
Archipresbyter Leo 275
Aristoteles 31, 35, 39, 273, 275, 301, 303, 348, 488
Arnulf von Orléans 51
Augustinus 138, 149, 251 Anm. 249, 327, 391
– *Enarrationes in Psalmos* 186

Beda 219 Anm. 153
Benoît de Sainte-Maure 256, 257 Anm. 270, 258 Anm. 275, 263, 267, 290
– *Roman de Troie* 46, 243, 255, 286
Bernardus Silvestris 51, 103 Anm. 253, 179, 392
– *Cosmographia* 49, 52
Bernhard von Chartres 119–124, 349 Anm. 254, 484
Bernhard von Clairvaux 397
Bernhard von Utrecht 77 Anm. 148, 79 Anm. 157, 215 Anm. 137, 352
– *Commentum in Theodolum* 77
Berthold von Herbolzheim 276
Biblia Sacra Vulgata 327, 349
– *Actus Apostolorum* 32
– *Ad Romanos* 248 Anm. 243, 453, 454, 472
– *Apocalypsis* 321 Anm. 91
– *Danihel* 376
– *Ecclesiastes* 194
– *Epistula Petri II* 248 Anm. 243
– *Exodus* 33, 321 Anm. 91, 349, 392
– *Genesis* 350, 393
– *Hieremias* 195
– *Hiezechiel (Ezechiel)* 32, 344
– *Iohannes* 262 Anm. 292, 392, 476, 478 Anm. 762
– *Isaias* 248 Anm. 243, 391, 465, 471
– *Lucas* 252, 253, 255, 392, 465
– *Marcus* 392
– *Mattheus* 251, 252, 392, 465
– *Numeri* 210 Anm. 130
– *Sirach* / *Ecclesiasticus* 149, 323
Biterolf 277
Bligger von Steinach 306, 307, 402, 403, 425, 429
Boethius 142, 391 Anm. 406, 395

Calcidius 36, 137, 335
– *Translatio Platonis Timaei* 137–140
Cassiodor 31, 186, 187, 442
– *Expositio Psalmorum* 186
Chrétien de Troyes 15, 46, 48, 173, 174, 219, 220, 221, 222, 226f., 235, 236, 323, 394, 398, 399, 401, 418, 423, 486
– *Erec et Enide* 46, 48, 226f.
– *Yvain ou le Chevalier au lion* 217
Cicero 98, 99 Anm. 234, 111, 185 Anm. 41, 275 Anm. 340, 293, 323, 340, 341, 343 Anm. 224, 346–348, 349, 360 Anm. 292, 393, 410, 411, 413
– *De inventione* 346–348, 352, 419
– *De natura deorum* 111
– *De officiis* 409
– *De oratore* 112 Anm. 286
– *Pro Archia poeta* 272
Claudian
– *De raptu Proserpinae* 391 Anm. 402
Commentum in Galfredi Poetriam novam 128
Commentum super sex libros Eneidos Virgilii 51, 179, 182 Anm. 28
Curtius Rufus 275, 373

Dares Phrygius
– *Acta diurna belli Troiani* 257
Die gute Frau 203
Donat 51 Anm. 35

 https://doi.org/10.1515/9783110719956-007

Eberhard der Deutsche
- *Laborintus* 49

Egbert von Lüttich 265 Anm. 305
Eilhart von Oberg 440, 441, 443, 446, 473, 474, 475 Anm. 751, 479, 480
- *Tristrant* 440, 441

Ennius 54, 103 Anm. 253, 442, 446, 451 Anm. 661
Ermenrich von Ellwangen 443 Anm. 623
Eugippius
- *Vita Sancti Severini* 353 f.

Flavius Josephus 275
Frauenlob 390 Anm. 401
Freidank 177 Anm. 10
Fulgentius 443 Anm. 623

Galfrid von Vinsauf 43, 46, 47, 48, 125 f., 127–172, 174, 179, 193, 212, 214, 218, 240, 246, 248, 250, 253, 255, 270, 309, 313, 315, 335, 336, 348, 385, 405, 406, 421, 423, 424, 432–436, 437, 438, 448, 452, 453, 464, 470 Anm. 730, 484, 485
- *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* 50, 125 f., 127, 156 Anm. 460, 157, 215 Anm. 143
- *Poetria nova* 20, 21 Anm.75, 41, 43, 46, 49, 52, 73, 127–172, 179, 233, 244, 246, 249, 250, 270, 301, 303, 309, 346, 384, 385, 420, 424, 432–436, 451, 452, 453, 484, 485
- *Summa de arte dictandi* 127, 451, 452
- *Summa de coloribus rhetoricis* 49, 127

Gervasius von Melkley
- *Ars versificatoria* 49

Gottfried von Franken
- *Pelzbuch* 439

Gottfried von Straßburg 173, 177 Anm. 11, 201 Anm. 114, 219, 236–242, 248 Anm. 245, 273, 275, 276, 286 Anm. 373, 287, 292 Anm. 403, 294 Anm. 407, 304–313, 325 Anm. 122, 329, 335 Anm. 175, 338, 351 Anm. 258, 367 Anm. 333, 390, 395, 402–436, 440–465, 466–472, 472–490, 485, 486, 487
- *Tristan* 20, 46, 190, 202, 236–242, 292, 298, 304–313, 321 Anm. 87, 329, 391, 402–436, 440–465, 468, 472

Gregor der Große 344
Guillaume de Lorris / Jean de Meung
- *Rosenroman* 392

Hartmann von Aue 14 Anm. 28, 15, 46, 190, 211, 212, 219, 220, 221, 255, 305 Anm. 35, 310, 321, 322, 326, 335 Anm. 175, 385, 390, 394, 398–402, 403, 406, 407, 408, 414, 423, 425, 432, 458 Anm. 688, 461, 469, 471, 485
- *Erec* 46, 173, 219, 385, 387, 400, 407, 414, 459 Anm. 689
- *Gregorius* 202, 407, 409 Anm. 511, 411 Anm. 522
- *Iwein* 218, 407

Heinrich
- *Reinhart Fuchs* 202

Heinrich von dem Türlin 189, 309, 315, 323–336, 337, 432 Anm. 585, 485, 487
- *Diu Crône* 188, 190, 203, 323–336, 349, 432

Heinrich von Freiberg 313, 396, 472–480, 487
- *Tristan* 206, 437, 440, 472–480

Heinrich von Hesler
- *Apokalypse* 205

Heinrich von Mügeln 390
Heinrich von Neustadt
- *Gottes Zukunft* 206

Heinrich von Veldeke 188 Anm. 54, 214–217, 219, 260, 261 Anm. 288, 313, 382, 390, 398–402, 403, 425, 429, 430, 432, 440–465, 455, 468, 480
- *Eneas* 14, 46, 173, 202, 214–217, 260, 261 Anm. 287, 263, 400, 401 Anm. 473, 423, 441, 455, 460, 463 Anm. 708, 464
- *Servatius* 455

Heinzelin
- *Von den zwein Sanct Johansen* 207 Anm. 121

Herbort von Fritzlar 173, 242–272, 467, 486, 487
- *Liet von Troye* 242–272

Hieronymus 183, 185, 186, 187, 271, 344
- *Hebraicae quaestiones in Genesim* 185
- *Vita Hilarionis* 271, 272

Hildebert von Lavardin 455, 460
Homer 82, 102–107, 109–117, 135, 183, 189, 272, 381, 393, 442, 446, 484
- *Ilias* 29, 91, 102–105, 106, 183, 184, 342 Anm. 221, 393
- *Odyssee* 29, 102, 105, 106, 183, 393

Honorius Augustodunensis 138 Anm. 392
Horaz 43, 52–109, 116, 117, 122, 125 f., 129–131, 135, 142, 144 f., 149, 154–156, 167, 171, 173, 174, 182 Anm. 29, 189, 193, 211, 215 Anm. 143, 218, 221, 227, 236, 240, 266, 270, 276, 277, 297, 308, 309, 313, 314 Anm. 65, 315, 317, 350, 352, 362, 393, 412, 414, 419, 444, 447, 448, 482
– *Ars poetica* 29, 41, 42, 43, 48, 49, 52–109, 122, 124, 125 f., 127, 128, 130, 131, 135, 142 Anm. 411, 143, 144 Anm. 416, 149, 153, 155 Anm. 457, 166 f., 188, 189, 197, 198, 214, 231, 232, 276, 296, 313, 362, 364, 412, 448, 483, 484
– *Carmina* 350
Hugo von St. Viktor 36, 37, 38, 344–346, 348 Anm. 244, 361, 393, 398
Hugo von Trimberg
– *Der Renner* 207

Isidor von Sevilla 31, 36 Anm. 158, 65, 123, 178, 186, 187, 216, 312, 327, 329, 331, 332 Anm. 161, 364, 398
– *Etymologiae* 31, 328

Johann von Würzburg 379
– *Wilhelm von Österreich* 190, 207
Johannes von Frankenstein
– *Der Kreuziger* 206, 207
Johannes von Garlandia
– *Parisiana Poetria* 49
Johannes von Hauvilla 103 Anm. 253
– *Architrenius* 49
Johannes von Salisbury 119–124, 365
– *Metalogicon* 119–124
– *Policraticus* 360 Anm. 292

Kaiserchronik 190
Kommentare zur *Ars poetica* 43, 48, 58 f., 60 f., 63–73, 74–80, 83, 84 f., 86 f., 87 f., 91–94, 95 f., 96 f., 100 f., 101 f., 103, 106, 125, 190, 214, 412, 483
– *Aleph-Scholia in Horatium de arte poetica* 59, 69, 89, 92, 93
– *Glosae Turicenses in poetriam Horatii* 59, 69, 79, 80, 83, 86, 87 f., 91, 92, 100, 106
– *Materia-Glose in poetriam Horatii* 48, 59, 71–73, 80, 86, 88, 92, 94, 96, 97, 100, 101, 106, 127 Anm. 361, 266, 412
– *Phi-Scholia in Horatii artem poetica* 58, 65, 66, 86, 89 Anm. 193, 92, 93, 97, 100
– Porphyrio 58, 63, 66 Anm. 104, 69, 87, 89 Anm. 193
– Ps.-Acro 58, 64, 66, 71, 77, 83, 84, 85 Anm. 184, 86, 87, 91, 92, 95, 96 f., 101, 103 Anm. 254, 362, 363, 364
– *Scholia Vindobonensia ad Horatii artem poeticam* 59, 67, 69, 77 f., 79, 80, 83, 85 Anm. 184, 88 Anm. 192, 89, 91, 96, 97 Anm. 223, 101 Anm. 246, 106, 122, 143, 318 Anm. 77, 365, 448 Anm. 647
König Rother 399 Anm. 459
Pfaffe Konrad 195–198, 210, 270
– *Rolandslied* 195–198, 210
Konrad von Fußesbrunnen 173, 228–236, 237, 485, 486, 487
– *Kindheit Jesu* 226, 228–236
Konrad von Heimesfurt
– *Unser vrouwen hinvart* 203
Konrad von Hirsau 144 Anm. 416, 352
Konrad von Stoffeln
– *Gauriel von Muntabel* 205
Konrad von Würzburg 174, 179 Anm. 16, 257 Anm. 270, 284–299, 309, 336–339, 390 Anm. 401, 395, 423 Anm. 564, 486, 487
– *Alexius* 206
– *Engelhard* 206
– *Goldene Schmiede* 293 Anm. 404, 315, 336–339
– *Heinrich von Kempten* 206
– *Partonopier und Meliur* 206, 284 Anm. 370, 287
– *Silvester* 206
– *Trojanerkrieg* 20, 190, 206, 255 Anm. 263, 284–299

Pfaffe Lambrecht 194, 277
– *Vorauer Alexander* 202
Lamprecht von Regensburg
– *Sanct Franzisken Leben* 203
– *Tochter Syon* 203
Lohengrin 173, 175–188, 218, 222–225, 226, 309, 315, 318 f., 320, 354 f., 485

Lukan 77, 80, 82, 215, 271, 457, 458, 459
– *Bellum civile* 77, 82, 193, 457, 458
Lukian von Samosata 178 Anm. 16
Lukrez
– *De rerum natura* 451 Anm. 661

Macrobius 29, 43, 82, 109–117, 182 Anm. 28, 185, 186, 187, 391, 394, 442, 444, 484
– *Commentarii in somnium Scipionis* 48, 394 Anm. 430
– *Saturnalia* 47, 48, 51, 109–117, 185, 394 Anm. 431
Martianus Capella
– *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 76
Matthäus von Vendôme 46, 48, 124 f., 320 Anm. 85, 417, 448, 457 Anm. 683, 484
– *Ars versificatoria* 27, 28, 29, 46, 49, 50, 52, 124 f., 126, 156 Anm. 457
Mauritius von Craûn 202, 429
Moralium dogma philosophorum 360 Anm. 292, 409

Origenes 344, 442
Otte
– *Eraclius* 203
Otto II. von Freising
– *Laubacher Barlaam* 203
Ovid 70, 114, 178 Anm. 16, 294, 394, 396, 417, 446 Anm. 637
– *Ars amatoria* 417
– *Metamorphoses* 394
– *Tristia* 437 Anm. 595

Papias
– *Elementarium doctrinae* 462 Anm. 704
Pilatus 314
Pindar 342 Anm. 221
Platon 32, 111, 115, 137, 391, 392
– *Ion* 32, 381
– *Politeia* 391 Anm. 406
– *Timaios* 33, 36, 137, 142, 335, 348
Plautus 98
Der Pleier
– *Garel von dem blühenden Tal* 205
– *Meleranz* 205
– *Tandareis und Flordibel* 205
Plinius 35, 186, 327, 328, 332 Anm. 161, 438, 440
– *Naturalis historia* 36 Anm. 158

Priscian
– *Praeexercitamina* 119
Properz 184

Quintilian 60 f., 67 Anm. 108, 117–119, 120, 123, 134 Anm. 378, 136, 140 Anm. 399, 183 Anm. 34, 341, 343 Anm. 224, 349, 393, 419
– *Institutio oratoria* 117–119, 123

Reinbot von Durne
– *Der heilige Georg* 205
Reinmar 403
Rhetorica ad Herennium 75, 76, 127, 134 Anm. 379, 169, 343 Anm. 224, 419
Roman d'Eneas 14, 29, 46, 173, 214–217, 401 Anm. 473, 429, 430, 445, 446
Roman de Thebes 46
Rudolf von Ems 174, 177 Anm. 11, 201 Anm. 114, 208, 266 Anm. 306, 273–279, 286 Anm. 373, 295 Anm. 411, 296 Anm. 412, 313, 380, 395, 465 Anm. 711, 466–472, 486, 487
– *Alexander* 204, 205, 273–279, 298, 440, 466–472
– *Barlaam und Josaphat* 203, 471
– *Der guote Gêrhart* 203, 218, 471
– *Willehalm von Orlens* 204, 468 Anm. 726

Seneca 109, 112 Anm. 288, 254, 360 Anm. 292, 362
Servius 76, 77, 80, 109, 112, 211, 214
– *Commentarius in Vergilii Aeneida* 76
Straßburger Alexander 202, 217
Der Stricker 173, 209–211, 210 Anm. 130, 211
– *Karl der Große* 209–211, 211
Sueton 182
– *De viris illustribus* 461 Anm. 700
Sulpicius Victor 76

Terenz 79, 98 f., 185 Anm. 41
– *Adelphoe* 98
Theophilus Presbyter
– *Schedula diversarum artium* 33, 36 Anm. 158
Thomas von Britannien 236–242, 275, 440, 479
– *Tristan* 238
Thomasin von Zerklaere 309, 355, 395, 436, 487
– *Der Welsche Gast* 340, 355, 436

Uguccione da Pisa 462
– *Derivationes* 462
Ulrich von dem Türlin 174, 279–284, 487
– *Arabel* 279–284
Ulrich von Etzenbach 309, 373–389, 487
– *Alexander* 340, 373–389
Ulrich von Türheim 309, 317–318, 320, 472, 473, 474, 475 Anm. 751
– *Rennewart* 205, 315, 317–318
– *Tristan* 472
Ulrich von Zatzikhoven
– *Lanzelet* 202

Varro 31
Vergil 29, 72, 76–80, 82, 109–117, 182, 183, 184, 185 Anm. 41, 211, 214–217, 374, 438, 439, 444, 445, 446, 452 Anm. 666, 457, 460, 462, 484
– *Aeneis* 14, 29, 76–80, 82 Anm. 171, 109–117, 184, 214–217, 217, 342 Anm. 221, 443, 445, 455, 458
– *Georgica* 439
Vinzenz von Beauvais 188
Vitae Vergilianae 460
– *Vita Gudiana I* 462
– *Vita Monacensis I* 462
– *Vita Philargyrii I* 185
– *Vita Suetoniana-Donatiana* (VSD) 109 Anm. 276, 182, 184, 187, 461, 462
Vitruv 342 Anm. 223, 351
Vorauer Novelle 202

Walter von Châtillon 178 Anm. 15, 218, 219 Anm. 153, 272, 314, 351, 373, 374, 376
– *Alexandreis* 178 Anm. 15, 218, 219 Anm. 153, 272, 351, 373, 374, 376 Anm. 367, 388 Anm. 396
Walther von der Vogelweide 307, 399, 403
Wiener Scholien zur *Alexandreis* Walters von Châtillon 218, 219 Anm. 153
Wilhelm von Conches 51, 123, 137 f., 349, 360 Anm. 292
– *Glosae super Platonem* 137 f.
Wirnt von Grafenberg 173, 179 Anm. 16, 212 f., 282, 283, 309, 315 f., 320, 375, 395, 436 Anm. 591, 468 Anm. 726
– *Wigalois* 202, 212 f., 282, 315 f.
Wolfram von Eschenbach 174, 176 Anm. 6, 193, 219, 220 f., 222–225, 225 Anm. 167, 233–236, 268–272, 274, 279, 282, 283, 295 Anm. 411, 296, 299, 309, 310, 318, 320–323, 330, 334, 335, 336, 337, 365–373, 373–384, 374 Anm. 358, 380 Anm. 373, 386, 387, 388, 390, 396–402, 403, 422, 425, 430, 432, 436 Anm. 591, 449, 457, 458, 459, 461, 466, 469, 470, 471, 485, 486, 487
– *Parzival* 20, 46, 173, 176 Anm. 9, 218, 220 f., 222–225, 233–236, 274, 282 Anm. 367, 315, 320–323, 329, 334, 336, 365–373, 376, 378, 380, 382, 396–402, 422, 423, 457, 459, 469
– *Titurel* 366, 367
– *Willehalm* 176, 268–272, 275, 279, 282, 283, 319 Anm. 80, 374, 377, 380 Anm. 373, 382, 383, 437